

Adelphi eBook

MARIO PRAZ

Voce dietro la scena

UN'ANTOLOGIA PERSONALE



Mario Praz

Voce dietro la scena

Un'antologia personale



Adelphi eBook

Quest'opera è protetta
dalla legge sul diritto d'autore
È vietata ogni duplicazione,
anche parziale, non autorizzata

I saggi sotto elencati sono qui riprodotti
per gentile concessione dei rispettivi editori:

«Vernon Lee», «D'Annunzio e l'odor della rosa»,
«Swinburne nel centenario della nascita», «La
mano di Rodin» tratti da *Il patto col serpente*
(Arnoldo Mondadori Editore, 1972)

«Vanitas», «Il giardino di Armida», tratti da *Il
giardino dei sensi* (Arnoldo Mondadori Editore,
1975)

«La bellezza medusea», tratto da *La carne, la
morte e il diavolo nella letteratura romantica*
(Sansoni Editore, 1966)

«Winckelmann», «Dello stile Impero», «Un
interno», «Vecchi collezionisti», «La dama sul
sofà», tratti da *Gusto neoclassico* (Rizzoli
Editore, 1975)

«Addio, cari quadri», «Borgo San Jacopo», tratti
da *La casa della Fama* (Riccardo Ricciardi
Editore, 1952)

«Voce dietro la scena», tratto da *Motivi e figure*
(Giulio Einaudi Editore, 1945)

In copertina: Johann Heinrich Füssli,
The Ladies of Hastings, Zollikon,
Zurigo (Coll. Martin Hurlimann)

Prima edizione digitale 2021

© 1980 ADELPHI EDIZIONI S.P.A. MILANO
www.adelphi.it

ISBN 978-88-459-8437-2



Sergio De Francisco, *Mario Praz
nel suo studio*, Roma, Coll. M. Praz

VOCE DIETRO LA SCENA

Prefazione

È passato più di mezzo secolo dal giorno in cui Giovanni Papini incaricò me, traduttore alle prime prove, di volgere in italiano, per la «Cultura dell'anima», i *Saggi di Elia* di Charles Lamb: incaricò me, credo, non per speciale attitudine che avesse in me scoperta a tradurre prosa (e quella prosa lì, per giunta!), ch  mi ero presentato a lui come traduttore di poeti, e alquanto duretto; e neanche m'incaric  perch  divinasse in me una vocazione di saggista che io stesso ignoravo; ma probabilmente solo perch  gl'interessava d'includere quel testo nella collana da lui diretta, e io, che mi stavo specializzando in inglese, gli fui presente in quei giorni. Fu dunque un puro caso, ma, per quel che mi riguarda, caso pi  fortunato non mi   occorso nella vita.

Non che la mia versione dei *Saggi di Elia* riuscisse un capolavoro! «Non diciamo di poter considerarla propriamente esemplare e perfetta,» scriveva Emilio Cecchi sullo «Spettatore italiano» (15 giugno 1924) «la elaborazione formale   stata insufficiente; e il Praz sembra essersi limitato a trasportare in italiano, con materiale esattezza, la sostanza di fatto, senza cercare di rendere, o con troppo poca convinzione, spiriti e movimenti». Citava un passo di «Vecchie porcellane cinesi», e commentava: «Ha l'aria d'una stesura; senza pulimento, ritmo, frizzo verbale. Non sempre il traduttore appare cos  scoraggiato. Ma   curioso lo sia per una composizione che pi  avrebbe dovuto stimolare la sua ispirazione, giacch  anche i traduttori hanno la loro ispirazione: il

famoso “Old China”, tra i più commossi e misteriosi saggi di Lamb».

Il testo di Lamb, a dire il vero, m’impressionò più profondamente di quanto non apparisse dalla versione che difettava, a giudizio del Cecchi, «di brio e di mordente» (o piuttosto delle qualità della prosa d’arte allora praticata dal Cecchi, e poi screditata dal cambiamento di gusti), ma dovevano passare anni prima che il seme, gittato più o meno a caso dal Papini, attecchisse e rigermogliasse. Non so se pecco di modestia o di presunzione confessando che i miei saggi li sento come un guaime o secondo fieno sullo stesso campo dove vigoreggiarono i *Saggi di Elia*. Il titolo di *Fiori freschi* che reca la mia prima raccolta di saggi (1943) parrebbe garantire una qualità inedita che probabilmente non c’è. Il mio debito al Lamb, e al Cecchi stesso, saggista in quella tradizione, lo confesso volentieri, e spero che all’amico Cecchi non dispiacesse; quanto a Elia, ahimè, non mi sarà mai dato d’avere la sua opinione, ma se mai mi fosse riservata la ventura d’incontrarlo nell’Oltretomba, gli cadrei davanti in ginocchio, venerandolo come *pater Elias*, e aggiungerei in latino, lingua, immagino, del nobile castello ove dimora con gli altri «spiriti magni»: *Quicquid recipitur secundum modum recipientis*.

I *Fiori freschi* (che da alcuni per un non ingiustificato, ma crudele scherzo della memoria, ho inteso citare come *Fiori secchi*) ebbero a suo tempo successo; ma quelli erano anni di guerra e di confusione e il vento impetuoso che schiantò ben altri rami abbatté e portò via anche quei «fiori» (mi si perdoni l’errata lezione d’un ben noto passo dell’*Inferno*). La seconda edizione, uscita dopo poco tempo dalla prima, si vendette

male, giacque per anni, appena intaccata, nei magazzini dell'editore, e alla fine si esaurì ai Remainders.

Una seconda raccolta di saggi, *Motivi e figure*, apparve nel 1945, e benché pubblicata da un editore che sa lanciare i libri che lo interessano, Einaudi, ebbe una circolazione che dovrebbe definirsi semi-clandestina, a giudicare dalla piccola quantità di persone che han veduto il libro. Eppure molti, che leggono i miei scritti sui quotidiani, mi chiedono: «Perché non li raccoglie?», e magari, bontà loro, aggiungono: «Io conservo gelosamente i ritagli»; e restano poi meravigliatissimi quando dico che molti di quei saggi son raccolti in volume. Se quell'interesse è genuino (e dovrei crederlo, perché quelle persone non si attendono da me alcun favore, né devono cattivarsi la mia benevolenza di esaminatore), come spiegare questo fenomeno di sfasamento, per cui autori, lettori, editori, librai paiono brancolare nel buio senza mai ritrovarsi? È consuetudine dei nostri librai di conoscere solo i libri pubblicati in giornata: incoraggiati in questo loro atteggiamento dall'abituale contegno dei clienti, incuriosi dell'opera precedente di autori di cui pur leggono il libro appena pubblicato.

O forse i saggi, sebbene ci si posino sopra gli occhi dei lettori allorché appaiono sulle terze pagine dei quotidiani, son giudicati da molti un genere effimero, destinato alla breve vita del numero d'un giornale? Confortato dall'interesse di quei pochi la cui opinione io stimo, m'illudo che così non sia, e perciò do qui una selezione di saggi già apparsi in altri volumi (*La casa della Fama, Lettrice notturna, Bellezza e bizzarra, I volti del tempo, Viaggi in Occidente, Gusto*

neoclassico, Il patto col serpente, Il giardino dei sensi, La casa della vita). Non si tratta solo di saggi critici e informativi, ma anche di saggi che spesso sfiorano quel mondo più intimo della fantasia e del sentimento che fu la provincia propria di Charles Lamb.

Come Elia, potrei dire di me che il mio guardaroba intellettuale contiene pochi capi interi. Appartengo anch'io alla categoria delle persone dotate d'intelligenza imperfetta: «Essi si contentano di frammenti e di ritagli della Verità. Questa non si presenta loro di faccia, ma con un lineamento o di profilo tutt'al più ... Le loro menti sono meramente suggestive». Non troverete in questo libro un sistema filosofico, o, per adoperare il linguaggio del guardaroba, un cappotto o un vestito che possa servirvi di protezione contro l'inclemenza del cielo. No, il mio guardaroba abbonda d'indumenti inutili, seppure indumenti possan chiamarsi: abbonda di cose poco servibili e poco ordinarie, magari più d'un tantino bizzarre e melanconiche; è un documento di poche idee ma di molte manie; è, insomma, piuttosto che un guardaroba, uno di quegli armadi dove si custodiscono, o si custodivano in epoche in cui non c'era da fare economia di spazio, oggetti fuori d'uso, frammenti di vestiti fuori di moda, lustrini e penne di struzzo e qualche bambola mutilata, relitti buttati su quella riva del gran mare dell'essere; è, insomma, un armadio delle calie, come si dice in Toscana.

Si è detto che la scelta dei temi d'uno scrittore non è mai accidentale, un critico si orienta verso scrittori coi quali ha qualche speciale affinità, sicché le opere di critica sono implicite confessioni. Giudicate dei miei interessi

dall'ordine in cui ho presentato questi saggi. L'iniziazione al genere letterario che ho prevalentemente coltivato, il saggio, avvenne, come ho detto, più per caso che per divinazione di Giovanni Papini, e trovò alimento nelle conversazioni con Vernon Lee.

Lo studio dell'opera di d'Annunzio e il viaggio in Spagna mi aprirono le porte del decadentismo; il dono, anch'esso casuale, di un mobile Impero, come ho detto nella *Casa della vita*, dette forma alla mia fissazione a uno stile, il neoclassico, che diversamente avrebbe potuto assumere veste barocca. I miei studi sulla poesia metafisica inglese del Seicento, invero, che avrebbero potuto orientarmi verso il barocco, mi condussero d'altronde a fare ricerche sulla letteratura delle imprese e degli emblemi. L'interesse all'arredamento mi avviò agli altri stili, soprattutto al Biedermeier (anche in letteratura: *La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano*) e infine alla curiosità per le *period rooms* e la filosofia dell'arredamento. Quelli acquerelli d'interni, coi loro particolari così vividamente realistici, che facevano rivivere lo spirito dei tempi passati, favorirono anche l'interesse per le persone che li popolavano (onde le *Scene di conversazione*, i gruppi di famiglia), e siccome i ritratti in cera ne evocano la presenza carnale più ancora dei quadri, ecco che mi trovai a collezionare un genere fino a poco tempo fa negletto dal mercato antiquario.

Ora le cere son proprio oggetti da armadio delle calie. Troverete dunque in quest'antologia parecchie cose mangiate dalle tignole, ma non sempre cose di poco conto: tra i vecchi burattini d'un teatro abolito troverete anche un afflosciato Satana e un re colla corona a sghimbescio, il cui

scettro pende legato all'inerte mano: vi troverete parecchie cose di cui non avete mai sentito dire, e alcune cose di cui avete sentito dire sin troppo; ma dall'armadio, allorché lo aprite, non si sprigionerà solo odore di canfora. Alcuni di questi saggi furono scritti in anni duri, cataclismici, e come non ne recherebbero l'impronta? È un armadio delle calie, ma, dopo tutto, le calie non son soltanto buone vecchie cose defunte e strane. V'è una fonte segreta di freschezza anche nelle nature morte, come il seme sepolto nella tomba dei Faraoni era capace di fecondità anche dopo tremila anni d'ombra. E se a versi d'un poeta si vuol pensare, non si pensi a certa ben nota poesia di Gozzano, ma a *God's Grandeur* di Hopkins:

*Generations have trod, have trod, have trod;
and all is seared with trade; bleared, smeared
with toil;
all wears man's smudge and shares man's
smell
... ..
and for all this, nature is never spent;
there lives the dearest freshness deep down
things.¹*

Quanto all'autore di questi saggi, condivide egli la preoccupazione pressoché generale degli scrittori, di sopravvivere nella memoria dei posteri, ansia, dopo tutto, naturale e legittima? Chi di essi, che non sia incallito in un mestiere mercenario, non accarezza la speranza d'assicurarsi un loculo, sia pure modesto, modestissimo, nel grande parco della

rimembranza? *Non omnis moriar...* Rimaner memorabile almeno per una sola pagina felice, per una frase che faccia echeggiare nei corridoi dei secoli, alla domanda: «Chi l'ha detto?», il vostro nome... Invidiabile soprattutto la sorte di Saffo, di sopravvivere in frammenti che lascino alla fantasia del lettore la possibilità di ricostruire una figura più grande del vero, di modo che i posteri esclaminino: «Che poeta sublime!», ovvero: «Che narratore formidabile doveva esser costui: peccato che non rimanga altro!», mentre voi chiotto chiotto vi rallegrate sottoterra della fortuna che ha fatto sì che si sia perduta ogni traccia del resto, onde nessuno vedrà più le vostre debolezze, le insipide lungaggini che formavano il vostro contributo ordinario.

Alcuni, consci delle proprie insufficienze, desidereranno sopravvivere solo nell'elogio di qualche illustre contemporaneo, sicché i posteri, intravedendolo solo come un'ombra, ma un'ombra per così dire luminosa, siano indotti a speculare, a ricostruire una personalità fittizia, ma tanto più seducente. Forse a non più di tanto aspirava quel meschino ecclesiastico ricordato nella *Vita del dottor Johnson* di Samuel Boswell per aver interloquito in una discussione sui predicatori eminenti: patetica figura anonima che, più che nel fuggevole cenno di Boswell, è fissata in un delizioso saggio di Max Beerbohm.² Di lui non rimane che una querula domanda in falsetto, seguita da uno schiacciante colpo di tuono del terribile dittatore letterario del Settecento inglese, ma molti si rassegnerebbero perfino a una sorte così ignominiosa, purché fosse ricordato il loro nome, come certuni, pur di vedere stampato il proprio nome in un giornale, s'inducono a commettere una stravaganza o un

misfatto, o semplicemente, non riuscendo a far recensire un loro libricciattolo di versi, si assicurano Dio sa quale pubblicità con un'inserzione a pagamento: «È uscito il libro di poesie di N.N.». Tanto per aver presso i posteri, se non un podere, almeno un cantuccio d'orto, «ch'egli è pur, credo, il singolar conforto un capodaglio per chi l'ha piantato!».

Talvolta mi vien fatto d'indugiarmi in un'oziosa fantasticheria, in un gioco segreto che mi dà la soddisfazione di un'avventura in maschera. Siccome son conscio di non aver edificato coi miei scritti un monumento più perenne del bronzo che né l'edace pioggia né lo sfrenato aquilone possano distruggere, siccome non sono affatto sicuro che *multa pars mei vitabit Libitinam*, anzi sono, se mai, sicuro del contrario, arrivo addirittura a far l'ipotesi estrema, di non sopravvivere che in qualche casuale menzione di contemporanei di durata più garantita della mia. Questa fantasticheria cominciò ad affacciarsi alla mia mente quando nel 1931 mi capitò di trovare in una pagina di *The Life and Letters of Sir Edmund Gosse* questo passo da una lettera del 17 novembre 1925 al critico Sim: «Un interessante giovane professore, il dott. Mario Praz, è stato a trovarmi. È un grande swinburniano. Se vi succede d'incontrarlo, vogliate esser cortese con lui». Eccomi definito, etichettato per la posterità: *a great Swinburnian*. Immaginando che i posteri s'interessino di nuovo a Swinburne (e non mancano oggi decisi segni di rinata curiosità per questo poeta), e che il nome del critico inglese che andò per la maggiore al principio di questo secolo rimanga più o meno chiaro, ecco uno spunto per un futuro ricercatore: Chi era questo *great Swinburnian*? Gosse lo riteneva interessante, era giovane, di

che nazionalità? Mexicain? – come mi chiese, appuntandomi il dito sul petto, uno dei letterati o pseudotali intervenuti al convegno del Pen Club a Zurigo nel giugno del 1947. Mi guardo allo specchio opaco del futuro nel costume di *great Swinburnian*, e rido. Chi conoscerà le opere e le lettere del Gosse conoscerà certo anche il diario di Charles Du Bos pubblicato nel 1946. L'autore di tante delicate e sottili pagine di *Approximations*, sebbene morto prematuramente, avrà sempre un posto notevole nella storia della critica della prima metà del Novecento. Un passo (in inglese) del diario riguarda una visita a Stratford-upon-Avon in occasione del congresso del Pen Club del 1923: «Facemmo colazione nella bella sala bianca dell'Arden Hotel, dove io mi trovai allo stesso tavolino con Abraham e Mario Praz. Quest'ultimo è un grande amico di Vernon Lee che gli ha detto di venirmi a trovare a Parigi. Sta lavorando al British Museum su Donne e i poeti del Seicento; ho parlato con lui di Papini e di Pirandello». A *great friend of Vernon Lee*: notate questa insistenza sul *great*: *a great Swinburnian, a great friend of Vernon Lee*. Qui, capisco, *great* non vuol dir proprio «grande» nel senso di «illustre», è un mero accrescitivo; tuttavia fa una certa impressione sentirsi dir «grande». Potrà dubitarne il lettore di *Mr. Sammler's Planet* di Saul Bellow trovandomi così citato: «Sammler quand'era a scuola da ragazzo a Cracovia prima della Prima Guerra mondiale s'innamorò dell'Inghilterra. Un bel po' di codesta infatuazione gli era sbollita. Aveva ridimensionato l'intera questione dell'anglofilia, divenendo assai scettico su Salvador de Madariaga, Mario Praz, André Maurois e il

colonnello Bramble. Oramai conosceva il fenomeno».

Immaginiamo ora che il futuro studioso di questo periodo, per una ragione che noi adesso non vediamo ma che i posteri potrebbero trovare, ritenga importante quell'associazione di scrittori che va sotto il nome di Pen Club, e si metta a scorrere resoconti dei congressi di codesta società sparsi in giornali e riviste; e supponiamo che tra le riviste ritenute importanti ci sia «Hommes et Mondes». Nel numero del dicembre 1949 troverà un articolo, *À Venise avec le Pen-Club*, di Marie-Anne Comnène che non è una parente della donna fatale della *Gloria* di d'Annunzio, ma la vedova di Benjamin Crémieux al cui nome auguriamo di sopravvivere più a lungo di quello degl'imperatori di Bisanzio. Ecco un articolo fatto per mettere alla prova la sagacia ermeneutica del futuro ricercatore. Vi troverà nominato un giovane critico bicipite, Assunto Macri, un signor Belloni (sotto il cui nome meredithiano si nasconde Goffredo Bellonci) che fa una commemorazione di Benjamin Crémieux, e sul tono di «Avino, Avolio, Ottone e Berlinghiero»: «Moravia, Piovene, Pedroni, Pedrocchi»; infine: «il y avait des critiques pleins d'autorité: Marco Pron, Franci, Rossi, le comte Morra et Mademoiselle Bellonci, grands animateurs du Pen-Club». Come mi diverto pensando a quanto darà da fare al futuro studioso questo nome: Marco Pron, così veneto per le associazioni con San Marco e con la famiglia Tron, eppure così irreperibile altrove! E addirittura mi smammolo dal piacere a pensare al trionfo del futuro studioso quando avrà identificato Marco Pron proprio con quella stessa persona che a un altro congresso del Pen Club,

circa venticinque anni prima, il celebre Charles Du Bos incontrò a Stratford-upon-Avon!

Ma non son finite le pezze d'appoggio per la mia futura carta d'identità. Grande swinburniano, grande amico di Vernon Lee e studioso di poeti del Seicento nel 1923, critico «pieno d'autorità» e «grande animatore del Pen Club» nel 1949: il vago domino della mascherata comincia a prender corpo accanto a Madariaga, a Maurois, e allo smollettiano Bramble. Dubito che sopravviva l'*Italian Pageant* di Derek Patmore (1949), sebbene i libri di viaggi abbiano raccoglitori appassionati; se sopravviverà, il lettore futuro potrà trovare a pagina 8: «Dr. Mario Praz, so long a staunch friend of Great Britain». E accanto a questa patente d'amico a tutta prova della Gran Bretagna, mi piacerebbe, per mistificare del tutto il futuro ricercatore, che gli capitasse sott'occhio un librettaccio ungherese pubblicato pare intorno al 1945 e scoperto per puro caso da un mio conoscente di Fiume che lo vide in mano a una signorina in un tram di quella città e, incuriosito, le chiese il permesso di darci un'occhiata. Il mio conoscente aveva letto da poco *Gusto neoclassico* e dal frontespizio di quel libretto ungherese aveva indovinato quella che ne credeva una traduzione a cura di un certo Kadar Jennö; ma quale non fu la sua sorpresa quando scoprì che non si trattava d'una versione, ma d'un liberissimo rimaneggiamento dove al «compagno» Praz veniva fatta denunciare con pesante ironia la società aristocratica e capitalista che aveva prodotto il gusto neoclassico. Non credo che io sarò mai così fortunato da trovare una copia di questo libretto che per essere in ungherese e stampato al di là della cortina di ferro in barba ai diritti d'autore, mi è doppiamente inaccessibile,

ma il Tempo, ciecamente capriccioso nel salvare e nel distruggere, come ci ha fatto perdere tante statue greche e conservato tante copie romane, potrebbe conservare del mio libro solo il suo rifacimento ungherese. Ed ecco il futuro ricercatore che fin qui aveva proceduto a una coerente costruzione d'una personalità di critico grande swinburniano, grande amico di Vernon Lee, grande animatore del Pen Club, e amico devoto della Gran Bretagna, trovarsi dinanzi a un «compagno» Praz, disgregatore della società capitalista. Tali voltafaccia non erano infrequenti a quell'epoca! – dirà scotendo il capo. Se infine leggerà in *The Outer Edges* di Charles Jackson (New York, 1948), un libro sulla cui sopravvivenza si possono tuttavia nutrire forti dubbi, che sulla bocca di un maniaco sessuale «le migliori letture del mondo sono fornite da Mario Pratz (*sic*) e da Bertolt Brecht», penserà di trovarsi di fronte a un curiosissimo problema critico: si tratta della stessa persona o di persone diverse? E lo stesso potrà pensare se in «Modern Language Notes» del marzo 1955 leggerà una sfavorevole recensione del libro di Giuliano Pellegrini sul barocco inglese (scritta da John Leon Lievsay) in cui si dice che quel libro è sotto l'influsso di Mario Praz «che si è diffuso ed è altrettanto nocivo di quello di Croce prima, ma ambedue sono fenomeni transitori».

Trovandomi nel 1952 in America e visitando la famosa Biblioteca Widener di Harvard, mi venne una curiosità tutt'altro che peregrina per uno scrittore, di guardare quanti dei miei libri figurassero nel catalogo. La mia crescente soddisfazione via via che le schede passavano sotto le dita, ricevette a un tratto un brusco scacco: dopo il cognome non leggevo più il mio nome, ma Praz, Stanko. Per un errore, incredibile

nel catalogo d'una biblioteca esemplare come quella, il mio nome era stato confuso con quello di un noto scrittore sloveno, Stanko Vraz (1810-1851), e a un mio sosia di mano stanca venivano attribuiti, in lingua slava, canti illirici pubblicati a Zagabria nel 1839. Ma non solo mi è capitato di trovarmi «stanco», ma perfino stanco morto. Nel numero del 6 aprile 1980 del «Sunday Telegraph» Kenneth Young in una recensione della versione inglese delle lettere di Flaubert curata da Francis Steegmuller cita il passo della mia *Romantic Agony* relativo alla *nostalgie de la boue*, e ne cita l'autore come *the late Mario Praz*, cioè «il defunto Mario Praz».

Sì, mi diverto talora, come in un rompicapo cinese di cui si siano perduti molti pezzi, a vedermi dinanzi questi più o meno favolosi elementi d'identificazione d'uno scomparso me stesso, e ad esclamare, come T. S. Eliot alla fine della *Terra desolata*: «Con questi frammenti io ho puntellato le mie rovine».

Vernon Lee

Tempo fa, su una bancarella di Campo dei Fiori, in uno di quei lotti di libri inglesi, curiosamente assortiti ma tutti decentemente rivestiti di legature d'editore, che segnalano di tanto in tanto in quel popolare mercato la scomparsa da Roma di qualche inglese chi sa per quanti anni residente tra noi, mi capitò di scoprire un volume dalla copertina d'un grigioverde pallido, stampata, nel lato destro, di sei uccelli stilizzati sormontanti stilizzate nubi ed acque; a sinistra, in lettere floreali, era scritto: *Vanitas*. Il V era formato dalle ali di un settimo uccello. *Vanitas, Polite Stories*, di Vernon Lee, London, Heinemann, 1892. Il motto recava: *Scripta manent*.

Che questo scritto di Vernon Lee fosse proprio destinato a restare, non direi. Eppure, a leggere i tre studi di psicologia femminile che ne formavano il contenuto, si provava non so che diletto. Era come spogliare un figurino di mode intellettuali della fine del secolo. Paul Bourget e Henry James davano il *la*. Un brillante pranzo di società suggeriva l'immagine d'un'orgia romana dipinta da Alma Tadema al protagonista di uno dei racconti, un certo Greenleaf (come dire: foglia-verde, nome da fin di secolo!), tipo di artista decoratore alla William Morris, e socialista fabiano. A un pianoforte si cantava una romanza su parole molto arrischiate d'un poeta decadente francese; una biblioteca comprendeva una scelta di Browning, un volume di Tolstoj, un'*Imitazione di Cristo* accanto ad alcune opere di buddhismo esoterico, un romanzo di Marie

Corelli, *Princess Casamassima* di Henry James. Le descrizioni eran quadri impressionisti francesi: «Vicino alla casa una coppia camminava su e giù sull'erba, e la luce delle lampade del salotto si rifletteva di tanto in tanto sui loro volti con uno strano bagliore giallo, e faceva brillare come argento contro i rami dai grandi cedri l'abito bianco della donna». Una delle eroine era una capricciosa dama russa, Madame Krasinska. E per tutto il volume risuonava una nota di riprovazione e di rimpianto per esistenze frivole che consumavano nobili qualità degne d'essere impiegate a sollievo dei poveri: le miserie reali della civiltà industriale contrastavano con la vanità della vita di coloro che campavano dello sfruttamento del popolo. Tutto questo datava: 1892.

Tuttavia la dedica del libro di Vernon Lee mi portava a cose più vicine: *Alla Baronessa E. French-Cini, Pistoia per Igno*, diceva. E la conclusione era: «Una certa indignazione confinante con l'odio avrebbe potuto rendere questi miei racconti del tutto falsi ed inutili, non fosse stato per l'amore di ogni creatura sofferente col quale voi avete illuminato l'argomento. E per questa ragione le bozze del mio libretto devon per prima cosa andare a quell'antica villa episcopale sul più basso contrafforte dell'Appennino, dove le castagne cadono, con suono di seta frusciante, sulle foglie secche al suolo, e passano le tempeste che gettano sulla pianura un velo di crespo color d'inchiostro, e cancellano quel distante biancheggiamento che, alla luce del sole, era Firenze un momento fa».

La dedica mi riportava agli anni intorno al 1920 quando conobbi, nella sua villa di Maiano, Miss

Violet Paget, scrittrice sotto lo pseudonimo di Vernon Lee. L'autrice degli *Studi sul Settecento italiano*, di *Euphorion*, di *Laurus Nobilis*, di *Hauntings*, e di tanti altri volumi ispirati dall'arte e dal paesaggio italiano, ben noti tra noi al tempo della «Cronaca Bizantina» e del «Fanfulla della Domenica»,³ era allora una vivace vecchia signora sui sessantacinque anni. Ma «vecchia signora» non descrive affatto il personaggio. Il personaggio era un vestito e un volto. Colpa mia se notai per prima cosa il vestito, io che non ero mai ancora uscito dall'Italia, e le donne ero abituato a vederle vestite in modo molto femminile? Era un tailleur grigio su cui spiccava la cravatta di picchè bianco trapunta da un cammeo; la giacca era quasi una giacca da uomo. Il volto non aveva nulla di soave: sembrava quasi chiedere a complemento la berretta d'Erasmo o la parrucca di Voltaire. Il personaggio rappresentava un'epoca: l'epoca dell'emancipazione della donna.

Vernon Lee parlava molto categoricamente e molto argutamente. Si vedeva subito che non era tipo disposto, come dicono gl'inglesi, *to suffer fools gladly*. Come la mia conversazione di giovanotto poco colto e meno illuminato potesse non annoiarla, non so. In realtà, dietro la maschera dialettica e ironica, Vernon Lee nascondeva tesori di simpatia umana. Questo giovane italiano, che appena balbettava l'inglese, e che era un lettore entusiastico di scrittori inglesi, le parve forse degno d'interesse. M'incoraggiava dedicandomi una copia degli *Specimens of English Dramatic Poets* del Lamb, con auguri di «buona fortuna e lungo amore della letteratura», mi scoraggiava poi rappresentandomi le difficoltà della carriera delle lettere e di un viaggio in Inghilterra, e mi

congedava con tanti ringraziamenti per la piacevole ora spesa conversando, invitandomi a tornare. E io riscendevo a Firenze per il viottolo fangoso lungo l’Affrico (i miei ricordi di Vernon Lee sono quasi tutti d’inverno e di primavera), oltre il posto della guardia di finanza che segnava per me come il confine d’un regno strano, il regno di Logistilla:

Sì come tien la Scozia e l’Inghilterra

Il monte e la rivera, separata.

Il monte era il poggio di Camerata, la rivera era l’Affrico; e il Palmerino, la villa di Vernon Lee, era per me Scozia e Inghilterra insieme. Scendevo a Firenze di solito sentendomi infinitamente sciocco e *hopeless*: ma l’amarezza passava, e, nel ricordo, la burbera benefica signora s’aureolava d’incanto. Forse contribuiva a questo il paesaggio, che durante le nostre conversazioni non cessava d’ammiccare dalle finestre, sicché ora, per esempio, non saprei ben ricordare gli argomenti discussi, ma ricordo benissimo certo dorso di collina profilato coi suoi cipressi contro un cielo serale, e certi buoi bianchi in atto d’arare un pendio, stimolati dal rauco grido del contadino, e il colpo secco delle cesoie del giardiniere che tosava i bossi, aspetti e rumori della villa che lì assumevano agevolmente un valore quasi emblematico.

A questo mi riportavano le parole della dedica di *Vanitas*: «Mia cara Elena, abbiamo avuto una conversazione una volta, mentre passeggiavamo sulla vostra terrazza, con gli olivi cangianti nel vento, in alto, e, sotto, le cime tentennanti dei

cipressi...». In una villa toscana, abbiamo avuto una conversazione una volta...

Il 13 febbraio 1935 Vernon Lee cessò di vivere nella sua villa toscana.⁴ Di rado l'avevo rivista dopo la mia partenza per l'Inghilterra nel 1923; due anni prima della morte l'avevo trovata afflitta da una sordità che la separava quasi dal mondo. E quell'afflizione la rendeva impaziente d'ogni contatto umano. Terribile menomazione doveva essere quella per lei, abituata allo scambio d'idee vivace e caustico e appassionata di musica. Il volto si era come chiuso in sé; ancor più chiuso sembrava in un cappello di feltro floscio, il cui lembo mi parve sbertucciato come un padiglione auricolare. L'immagine sarebbe stata quasi grottesca, se la scontrosa espressione non le avesse dato non so che intensità tragica.

Visse così molti anni. La villa di Maiano, concepita come un *hortus conclusus* e un po' come una torre d'avorio (poiché se Vernon Lee aveva della sua epoca l'interesse per i problemi sociali, aveva anche l'amore per la «casa bella», rifugio e riposo dello spirito), doveva essere divenuta la dimora d'una reclusa. Parenti vicini non aveva; solo due fidi servitori, una coppia di contadini toscani. Antonio avrà portato su il tè, come sempre, in un servizio di maiolica gialla, col bricco del latte e il burro e la marmellata coperti di velette, nella buona stagione, contro le mosche, e la padrona, sempre irreprensibilmente vestita come per un ricevimento, avrà detto: «Grazie, Antonio». E d'inverno il servo avrà messo nuovi ciocchi, bei ciocchi odorosi e crepitanti, nel caminetto, dopo l'ora del tè. Il magnifico paesaggio, ammiccando dalle finestre, le avrà tenuto compagnia, come sempre, come nei suoi giovani anni, quando Anatole France, nel

Lys rouge, immortalava in Miss Bell alcuni tratti di Vernon Lee:

«Laide et gentille, les cheveux courts, en veste, une chemise d'homme sur sa poitrine de garçon, presque gracieuse avec très peu de hanches, la poétesse faisait les honneurs du logis qui reflétait les délicatesses ardentes de son goût...»

e Robert Browning addirittura la nominava in *Asolando*, forse per il gusto (in lui onnipotente) di dare una rima insolita:

«No, the book

*Which noticed how the wall-growths wave»,
said she,*

«Was not by Ruskin».

I said «Vernon Lee?».

Il Browning la citava nel 1890 per le sue osservazioni sul modo di ondeggiare delle piante rampicanti, Anatole France nel 1894 le attribuiva un'opinione sulla linea delle colline di Firenze:

«Mais regardez, darling, regardez encore. Ce que vous voyez est unique au monde. Nulle part la nature n'est à ce point subtile, élégante et fine. Le dieu qui fit les collines de Florence était artiste... Comment voulez-vous que cette colline violette de San Miniato, d'un relief si ferme et si pur, soit de l'auteur du Mont Blanc?».

Non si possedessero che queste testimonianze su Vernon Lee, potremmo farci di lei l'idea d'una persona singolare nella sua abilità di scoprire qualche punto di vista inedito, unico, da cui osservare il mondo; le pagine del France, inoltre, ci darebbero l'immagine d'una creatura vivente in una sua serra, quasi fuori del mondo come fuori del sesso, con quel suo nitido e calmo abito virile.

E per quanto questa immagine dovrebbe poi molto correggersi, potendola controllare, resterebbe vero quel tratto: Vernon Lee ebbe come pochi il genio di scoprire il ritmo segreto d'un paesaggio, d'un'epoca, d'un'opera d'arte. L'unicità delle sue scoperte amava fissare in un nome, in un simbolo emblematico. Ad esempio:

«Voglio parlare di quel qualcosa che costituisce il paesaggio reale, individuale – il paesaggio che uno vede proprio con gli occhi del corpo e gli occhi dello spirito – *il paesaggio che non si sa descrivere...* Non v'è neanche una parola o una frase per designarlo, ed io ho dovuto chiamarlo, alla disperata, *la giacitura della terra* [*the lie of the land*]: è un mistero senza nome in cui entrano vari elementi, e io sento come se dovessi spiegarmi per mezzo d'una mimica... Un aggettivo, una metafora, può evocare un intero effetto atmosferico, dipingerci un tramonto o una notte stellata. Ma le ben più sottili e individuali relazioni di linee visibili sfidano l'espressione: nessun poeta o prosatore può darvi l'inclinazione d'un tetto, l'ondulazione d'un campo, la curva d'una strada. Eppure son questi gli elementi d'un paesaggio che costituiscono la sua individualità e toccano più profondamente il nostro sentire».⁵

E parlando dell'*Incanto estivo della Toscana*,⁶ di quel ritmo fiabesco che le sembrava in quella stagione dominare paesaggi ed eventi:

«La sola parola che esprime il fenomeno è la parola tedesca, in traducibile, *Bescheerung*, un'universale dispensa di doni, accendimento di lumi, indoramento di pomi, manifestazione di meraviglie, avveramento del desiderabile e dell'improbabile – come un albero di Natale. E l'Italia, che non conosce alberi di Natale, fa la sua *Bescheerung* a mezz'estate».

In questi e tanti altri simili tentativi di fissare un ineffabile, Vernon Lee ci fa ripensare all'abate Bouhours quando cercava d'afferrare l'essenza del *je ne sais quoi*, di quel non so che «più facile a sentire che a conoscere», che non era poi altro che un anticipo di sensibilità romantica. Vernon Lee, se da un lato continua nei suoi saggi il Ruskin e il Pater, anticiperebbe anch'essa, come il Bouhours, in forma discorsiva una sensibilità in gestazione, un nuovo modo d'interpretare il mondo? Gli scrittori del nostro secolo non han forse saputo rendere in modi allusivi, in frasi pregne di significati, in sapienti scorci verbali, quelle cose ineffabili intorno a cui Vernon Lee s'aggirava agitando il turibolo del suo entusiasmo creatore di miti? Forse molte sue pagine posson sembrare elementari dopo quelle di un Proust, forse oggi, saturi d'intimismo, possiamo sorridere di tanto arrovellarsi a speculare nelle sfumature; ma benché possa dirsi di gran parte dell'opera di Vernon Lee che *it dates*, che appartiene decisamente al suo tempo, bisogna pur convenire che quell'opera, anche, fissa una data, la data d'una scoperta che appunto le dobbiamo.

V'è un passo della Prefazione del 1907 agli *Studies of the Eighteenth Century in Italy* che metterei vicino a certe pagine musicali del Proust. Vernon Lee vi parla della potenza evocatrice d'una musica udita nella stanza accanto:

«Forse questa predilezione per la *stanza accanto* sarà nata da un'assurda paura della mia stessa emozione: mi sentivo più al sicuro al di là della porta, o meglio ancora, sotto la finestra. Così, mi ricordo, quando arrivò da Bologna il primo pacco di musica copiata, mentre mia

madre s'accingeva a provarla al pianoforte, io non potei rimanere in presenza... di che cosa, non saprei davvero dirlo: mi sentivo presa da timidezza davanti a queste canzoni sconosciute, tanto sospirate, e dovetti scappare in giardino. Lì mi misi a passeggiare in su e in giù, col cuore che ora batteva forte, ora si fermava, mentre mia madre cominciava a decifrare quei caratteri storti e pigiati e quelle vecchie chiavi non più in uso. La musica che aveva scelto per cominciare era una copia d'una collezione stampata, *Le arie preferite - nell'Opera chiamata Artaserse - del Signor Hasse - stampate da Walsh all'Insegna dell'Arpa e dell'Oboe in Catherine Street nello Strand*. E la prima che suonò fu *Pallido il sole*, una di quelle tre arie leggendarie con le quali, come forse ricorderete, il virtuoso David-Farinello calmava la pazzia di Saul-Filippo di Spagna. Mi pare di ricordare ancora il curioso disegno, o piuttosto mancanza di disegno, in cui si disponevano le note del preludio durante quella prima, incerta lettura; sento ancora il mio atroce spavento, misto alla vergogna, *che il pezzo risultasse orribile*. Perché se *Pallido il sole* fosse risultato orribile, allora... È impossibile esprimere in termini ragionevoli la mia assoluta sensazione che da quel pezzo dipendeva il fato d'un mondo, del solo mondo che contasse: quello delle mie fantasie e dei miei desideri più intensi. E poi, quando le note esitanti si allinearono, e la bella, vecchia aria si fece avanti, severa come il fato; quando il ritornello improvvisamente si volse indietro, indugiò con breve, acuto rimpianto... Ecco, dopo di quella ho conosciuto molte belle canzoni serie, ne ho conosciute alcune (quelle di Händel, per esempio) che in quello stesso stile 1720-1740 sono indubbiamente più belle. Ma nessuna, per me, si

è mai avvicinata a quel *Pallido il sole*. E persino ora, se apro il libro in quel punto e suono quelle note ripetute, quella fluida cadenza del preludio, ridivento la stupida ragazzina entusiasta che, più di trent'anni fa, camminava su e giù per il giardinetto, mentre il ruscello dell'Appennino si frangeva contro il muro, e l'odore delle foglie morte e il profumo penetrante dell'ultima magnolia si confondevano nel sonnolento pomeriggio autunnale. Le note della canzone del povero vecchio Hasse devono avere assorbito tutto questo (come se fra le pagine dello spartito fossero stati messi dei fiori a seccare) e, più dolce, più sottile, più suadente ancora, il senso dell'amorosa comprensione di mia madre seduta al pianoforte, e delle oscure tenerezze, delle oscure nostalgie della gioventù». ²

Solo l'intuizione divinatoria può render ragione di come Vernon Lee a soli ventiquattr'anni e con una preparazione erudita assai modesta, potesse scrivere una interpretazione fondamentale dello spirito del nostro Settecento, quegli *Studies of the Eighteenth Century in Italy* (1880), che per molti è il suo capolavoro, ben noto anche tra noi in due traduzioni italiane (1882 e 1932). Le sue fonti non erano quelle usuali in uno storico, e il suo metodo non sarebbe certo raccomandabile a chi non avesse i doni di lei.

V'è qualcosa di profondamente delicato nell'ingenua prefazione erudita dell'autrice di *Studies of the Eighteenth Century in Italy*. Vernon Lee non fece ricerche metodiche negli archivi, ma raccolse da sé rarità immaginarie, trascrizioni di composizioni musicali settecentesche che conservava in quaderni di cui «manteneva gelosamente in buono stato le copertine (erano di carta, con la costola di

pergamena) a forza di gomma e di prudenti applicazioni di acqua e sapone...». I lettori di Lamb ricorderanno quella Barbara S*** che, divenuta attrice famosa, conservava rilegati in marocchino gli scarabocchiati copioni delle piccole parti che le erano state affidate al principio della sua carriera teatrale. Quisquilie, i quaderni di Vernon Lee, di cui probabilmente i veri eruditi sorriderebbero. Ma coll'aiuto solo di quelle quisquilie Vernon Lee ricostruì un mondo.

Ancora, in uno dei saggi d'un sapore così affine a quelli del Lamb, di *Hortus Vitæ*:⁸

«Tale è il virtuoso potere dei libri che in coloro che sono iniziati e reverenti esso può operare in forza del solo titolo, o più propriamente della copertina».

E a proposito degli antichi giardini italiani:⁹

«Per il resto di questa dissertazione io non mi sono servita né del British Museum, né della Bibliothèque Nationale, né della Libreria di South Kensington, ma solo del lume del mio povero ingegno. Perché non credo che mi curerei di leggere intorno ai giardini tra i fogli di protocollo e le macchie d'inchiostro e le schede stampate; in verità dubito se mi curerei di leggere affatto intorno ad essi, salvo in Boccaccio e in Ariosto, in Spenser e in Tasso».

Ancora, a proposito di quadri:¹⁰

«Mi sento tentata di credere che il peggior luogo per conoscere, per imparare a *sentire*, una scuola di pittura, è la galleria, e il migliore, forse, la campagna; i campi (o, nel caso dei Veneziani, in gran parte le acque), ai quali, con le loro qualità di aria, di luce, e tutto il loro ordine di sensazioni e di cangiamenti, si può far probabilmente risalire il temperamento artistico

e lo speciale temperamento artistico d'una scuola locale».

Tutto il suo sapere era basato sull'eccezionale eco di qualche viva esperienza, di qualche verso di poeta, a lungo meditato fino a divenire emblematico. Questo fa l'originalità, la forza dei suoi saggi, ed anche la loro debolezza. Ché non saprei quanti dei suoi studi sul Rinascimento, pur conservando la loro qualità stimolante, potrebbero reggere a un preciso raffronto coi fatti.

Il suo saggio su *Symmetria Prisca* in *Euphorion*, ad esempio, val certo di più, come opera di letteratura, delle brevi precise note d'un erudito come Aby Warburg sul Rinascimento fiorentino, ma non costituisce come questo un apporto definitivo all'interpretazione critica di quel periodo. E l'altro saggio, nello stesso volume (d'una qualità forse troppo brillante, che Vernon Lee temperò molto sapientemente negli scritti più tardi), sull'*Italia dei drammaturghi elisabettiani*, ove presenta un'Italia amorale, incapace di concepire la tragedia, e non ispirata a opere d'arte da quegli orrori che pur formavano un aspetto saliente della sua vita d'ogni giorno, mentre essi ispiravano gli eticamente maturi elisabettiani, è tutto viziato da una imperfetta conoscenza delle due letterature. Poiché furon proprio i senechiani d'Italia, soprattutto quel moralista di Giraldo Cinzio (che Vernon Lee rappresenta come un altro Bandello!) a dare il *la* al teatro elisabettiano.¹¹

Per tali manchevolezze io credo che sarebbe grande ingiustizia legare il nome di Vernon Lee, come ha fatto la necrologia del «Times», al «Rinascimento in Italia», sfiorando appena, come opere caduche, i tanti altri volumi di saggi, fino

agli ultimi, per esempio quell'acuta analisi di alcuni stili letterari inglesi che è *The Handling of Words*: opere del cui saporoso contenuto ci si può a malapena render conto in un'antologia come quella compilata da Miss Irene Cooper Willis.¹² Perché associando il nome di Vernon Lee allo studio d'un determinato periodo storico si subordina la qualità principale di codesta scrittrice: non l'erudizione critica, ma la fantasia, con tutto quello di approssimativo, di unilaterale, che ne costituisce l'incanto. Il saggio sugli elisabettiani, ad esempio, non c'istruisce tanto sulla natura di essi, quanto sul genere di affascinato orrore che il nostro Rinascimento, eticamente considerato, provocava in Vernon Lee.¹³ E del volume sul *Settecento in Italia*, come ho avuto occasione di notare, resteran sempre le pagine intime, ove la scrittrice parla delle sue reazioni individuali, soprattutto alla musica settecentesca.

E non poteva non essere così, quando si tenga a mente quale fu il motivo centrale dell'anima di Vernon Lee, motivo forse non mai meglio formulato che a proposito del famoso assioma del Keats: «Dolci sono le melodie udite, ma più dolci quelle non udite»;¹⁴ «Delle cose migliori la presenza materiale non ha alcun valore se non come primo passo a un'esistenza spirituale nell'anima nostra». Motivo ribadito poi quasi in ogni pagina del volume di saggi sul Bello che Vernon Lee pubblicò nel 1909 con un titolo, al solito caratteristicamente simbolico, *Laurus Nobilis*:

«Come ogni grande scrittore sull'arte ha sentito, da Platone a Ruskin, ma come nessuno ha enunciato altrettanto chiaramente di Pater, in ogni vera educazione estetica non può non

entrare un elemento etico, quasi ascetico... Il vero esteta tende a preferire, come il più austero moralista, i piaceri che, essendo dello spirito, sono i più indipendenti dalle circostanze e più in potere dell'individuo».

Onde Vernon Lee, in nome della fantasia, sdegnava il possesso materiale delle cose belle, considerando, come il perfetto monaco secondo l'abate Gioacchino da Fiore, *nihil esse suum nisi citharam*: nulla se non un'anima risonante, a cui la presenza materiale d'una cosa bella non forniva più di un *aid to devotion*, un «corista» destinato ad accordarla al ritmo della vita universale. Non cose preziose intorno a sé, non *vierges siennoises* quali ad Anatole France piacque immaginare nel salotto di Miss Bell, ma solo «ciò che casca dalla mensa degli angeli», per aggiungere all'allusione monastica di Vernon Lee, ora citata, un'allusione simile tratta dal *Paulo Ucello* del Pascoli.

Una volta le scrissi dall'Inghilterra rimpiangendo che avesse affittato la sua villa di Maiano, per andare a vivere nell'arancera della stessa, adattata ad alloggio. Ed ella mi rispondeva:

«Mi commuove il Suo ricordo della mia povera vecchia casa: non avrei immaginato che Le stesse a cuore, e *probabilmente ciò non accadde* finché non ritornò a Lei come memoria nostalgica, perché non è questa appunto l'essenza della vocazione letteraria? o *à peu près*. Considerata come parte della Realtà la mia casa d'ora è davvero così simile alla vecchia (le stesse vedute, ecc.) che probabilmente Lei non vi troverebbe differenza alcuna».

La realtà vera era il sogno, e il sogno postulava privazione, lontananza. Ecco il vero tema di

Ariadne in Mantua (1903), il dramma che nel 1934 Vernon Lee poté vedere rappresentato a Firenze, all'Accademia dei Fidenti: la trasfigurazione dell'amore quando è cessato il possesso è il tema, piuttosto che, come piacque all'autrice di dichiarare nella prefazione, il contrasto tra Impulso e Disciplina, tra la violenza magnanima dell'istinto impersonata nella cortigiana Maddalena, e l'influsso moderatore della civiltà incarnato nella Corte di Mantova.

Liberato dalla prigionia tra gl'infedeli da Maddalena, la favorita del sultano divenuta sua amante, il Duca rimpatria, ma ha perduto l'uso della memoria e deperisce in un languor melanconico. Per curarlo, il Cardinale accetta i servizi di un musicista moresco, Diego, il quale non è altri che Maddalena travestita. E Diego canta al malato come Maddalena soleva cantargli quand'era prigioniero, e a quella voce il Duca ricorda; ricorda di essere stato liberato dalla più intrepida e innamorata delle donne, a cui la sua anima ora anela; ricorda, ma non riconosce: la voce di Maddalena gli sembra, nella memoria, tanto più meravigliosa di quella di Diego, che pure talora gliene ricorda l'accento. Grazie a tali fuggevoli riflessi della donna amata intravisti in Diego, il Duca è guarito della sua melanconia. Non la musica, ma l'amore, l'illusione dell'amore, ha operato la cura. E – chiede allora la cortigiana innamorata – se Diego si fosse cangiato davvero in Maddalena? «La mia fantasia non si spinse tant'oltre, buon Diego» risponde il Duca. «Vi rimaneva un grano di ragione. Ma fosse ciò accaduto, ebbene, avrei preso la mano di Maddalena, e avrei detto: "Benvenuta, cara sorella. Questo è un mondo d'incanti; ripetiamone alcuni. Diventa d'ora innanzi mio

fratello, sii il migliore e più fido amico del Duca di Mantova; cangiati in Diego, Maddalena”».

In uno dei saggi di *Hortus Vitæ (Coming Back)* Vernon Lee narra di una sua visita ai cari luoghi d'una sua convalescenza. Mentre sta per ripartire s'indugia sul pensiero dell'inestimabile guadagno – anziché perdita – che rappresenta un sereno passato: «Anni trascorsi? No, anzi anni che rendono tollerabile, che ammobiliano e riscaldano il presente, conferendogli dolcezza e significato. Come dobbiamo essere poveri nella nostra prima giovinezza, senza possessi di questo genere; e quanto ricchi nella nostra maturità, con molti anni distillati nell'essenza di un solo giorno!». Ed ecco, mentre il suo treno s'avvicina, vede venire dalla sua parte il calesse con le sue care signore che erano state così cortesi con lei in quel tempo lontano. Ma Vernon Lee volge loro il dorso, finge di non vederle: «Volevo conservarle in quel vago e caro dolce tempo passato». Un incontro reale avrebbe rotto l'incanto, dispersa la *Stimmung*.

Unheard melodies are sweeter... Il possesso è nemico del sogno; le cose belle si posseggono veramente soltanto quando è necessario uno sforzo per evocarle. Una casa in cui ogni particolare della decorazione è perfetto non nutre lo spirito; ma, che vi sia qualche impressione disarmonica da eliminare, ed ecco la fantasia stimolata e lo spirito nutrito. Ascetismo alla Pater, questo? In cui Vernon Lee sarebbe stata confermata dal contatto con altre nobili anime, come quella di Gabrielle Delzant, della quale ci ha trasmesso un così commovente profilo nella dedica di *Hortus Vitæ*?

Codesto ascetismo Vernon Lee non coltivò certo per un puro motivo estetico, per una

squisitezza decadente alla Daniele Glàuro («il fervido e sterile asceta della bellezza» nel *Fuoco*), di esaltazione d'un silenzio più musicale della musica stessa, d'una pagina bianca più doviziosa di sogni della pagina scritta, e simili. Troppo la negazione del possesso delle cose belle torna insistente negli scritti di Vernon Lee per non accorgersi che più che di motivo estetico si tratta di motivo etico, di stoicismo calvinista ravvivato a contatto delle correnti socialiste della fine del secolo.

È l'epoca della voga di Ruskin e più ancora di Tolstoj; la borghesia europea, imitando quel che l'aristocrazia aveva fatto nel secolo precedente, si vergogna dei propri privilegi, vuole adeguarsi agli umili; per convinzione o per snobismo diventa democratica, filantropa, abdicataria; e la cosa le riuscirà in Russia al di là delle più altruistiche intenzioni. In codesto ambiente Vernon Lee è un'esteta che si vergogna della propria *leisure*, dell'agio che può dedicare al culto delle cose belle, è un'artista che si vergogna di appartenere alla classe che il Ruskin ha definito di «parassiti di parassiti».

«Quanto a noi, gente privilegiata, con agio e cultura tali da renderci capaci di godimento artistico, ci riesce ancor più naturale considerare l'arte come una specie di gioco: un gioco in cui ci ricreiamo dopo la fatica *di qualchedun altro*».¹⁵

Leisured folk: le pare di sentire un'inconscia terribile ironia nell'espressione; e un'implicita condanna. I suoi antenati calvinisti avevano spogliato le chiese d'ogni addobbo, avevan veduto il demonio render tranelli alle loro anime nei più innocenti spassi. Vernon Lee non parla di Satana (se non in un mediocre dramma, ispirato dagli orrori della guerra, *Satan the Waster*,

1920), non parla di tentazione e di peccato in senso teologico: ma codesti termini son pur presenti ovunque nelle sue opere, tradotti nel linguaggio della corrispondente religione democratica della sua età.

Come si sarebbe ribellata a una frase di «Atticus» nel «Sunday Times» del 17 febbraio 1935: «Essa visse tutta la sua vita intellettualmente ed esteticamente in un mondo che sapeva di serra, ma una serra può produrre meravigliosi fiori»!

Gli è che, nonostante che Vernon Lee fosse uno dei luminari della Union of Democratic Control, e provasse quasi un amaro piacere a guastarsi con gli amici d'ogni nazionalità per voler prendere le parti di *underdogs* (come gl'inglesi chiamano gli oppressi) sociali e politici, spesso immaginari, l'impressione che emana dai suoi scritti è irresistibilmente un'impressione di *leisure*, l'immagine che ci resta di lei è quella d'una signora *laide et gentille*, vestita d'un tailleur grigio su cui spicca la cravatta di picchè bianco trapunta da un cammeo, arguta e caustica conversatrice in un ambiente nitido e fresco come il suo vestito: fiori, calchi di sculture greche, libri, strumenti musicali, mentre dalle finestre si scorge il pallore degli ulivi, il pennone d'un cipresso, la robusta linea d'un colle toscano: un'aura di raffinata rusticità come nella villa di Mario l'Epicureo, tanta rusticità da assicurare il contatto con le forze elementari, tanta raffinatezza da suggerire la torre d'avorio e l'*hortus conclusus*.

Quest'immagine d'inglese italianata sarà quella che molti di noi ameranno conservare, molti di noi troppo giovani per ricordare la *miss* in paglietta, cravatta svolazzante e tacchi bassi, che

nella primavera del 1900 pedalava energicamente per le strade di Roma e della Campagna, e scendeva talvolta di bicicletta a San Saba, allora *the most poetical and real place in all Rome*,¹⁶ per dare al giardiniere semi inglesi in cambio di qualche piantina di garofani nostrani.



Goya, *Corrida*, Madrid, Accad. S. Fernando

*Nota sul colore locale, sulla Londra
del Lamb e sulle rovine irreparabili*

Alcuni tra i migliori saggi d'Elia, come *Oxford nelle Vacanze*, *I vecchi Assessori*¹⁷ *dell'Inner Temple*, mi son peritato d'includere in questa scelta, nel timore, che non parrà esagerato, che il lettore italiano, non avendo dei luoghi, delle istituzioni, e del complesso d'associazioni relative, quella conoscenza che Elia presupponeva, non riuscisse a gustare quei saggi. Così *Oxford* e il *Temple* non trovano nessun parallelo tra noi, e quando il lettore se li fosse sentiti descrivere ben bene, non avrebbe fatto un gran passo innanzi: per apprezzare certe finzze d'Elia bisogna aver vissuto un po' nell'ambiente. Già ho un vago sospetto che molti dei saggi tradotti, o, almeno, parti di essi, abbiano per gl'italiani sapor di paglia, non per sola colpa del traduttore. Si direbbe quasi che certe espressioni d'Elia sian state scritte col limone: il lettore straniero ci passa sopra senza farci caso, finché, se gli capita di vivere un po' in Inghilterra, ecco che quelle frasi gli si palesano in tutta la loro vivacità, e, dov'egli non vedeva che pallidi inchiostri, rintraccia tenui sfumature d'acquerelli. Intendiamoci: non già che il valore d'Elia dipenda dal grado maggiore o minore in cui chi legge può ricostruire l'ambiente e il color locale: ambiente e color locale dovrebbero anzi esser generati nella mente sua dalla pura e semplice lettura dei saggi. Se questo principio non fa una grinza in sede di teoria estetica, in pratica si trova sempre che il lettore che sa offre un grado d'impressionabilità maggiore, risponde

simpaticamente alle minime vibrazioni dell'autore che legge, e, quindi, gode di un piacere a cui il lettore ignaro può a malapena giungere con minuta attenzione e moltiplicati sforzi. Caso mai, per i lettori dotati di un forte potere d'evocazione visiva, potrebbe giovare tuffarsi in una buona raccolta di vecchie stampe inglesi, e chi sa che, a forza di veder immagini della vecchia Londra e di aspirare il lieve profumo delle carte antiche, non riuscisse loro di evocare un fantasma più bello e affascinante del vero. Non c'è bisogno d'immaginarsi sotto specie di un Des Esseintes prezioso e smanceroso, quando dirò che tale è stato il caso mio.

Dirò pure, a consolazione di molti dei lettori, che se il soggiorno in Inghilterra, successivo al mio entusiasmo per Elia, ha riconfermato e approfondito molte impressioni del mio primo studio dei saggi, e ne ha aggiunte delle nuove, ha, d'altra parte, distrutto un mondo di maliosi fantasmi che m'ero creati di testa mia. O meglio, non l'ha distrutto: questo mondo esiste tuttora nella mia mente, e talvolta dubito se non sia più vivo e più vero della realtà: pure non può coesistere coll'altro, con quello che ho veduto con gli occhi corporei.

Ai tempi in cui traducevo i saggi d'Elia m'era capitata tra le mani una guida illustrata di Londra del principio del secolo scorso: e che deliziose passeggiate feci allora con Elia tra file di scure case lisce, dalle nitide finestre a saracinesca redolenti di domesticità! E, per quanto non mi rendessi precisamente conto di ciò che molti nomi importassero, nella mia fantasia s'era generato un mondo fittizio reso più magico dalla mia imperfetta informazione e più

distante da un vivo senso di diversità insondabili. Des Esseintes si sarebbe fermato a questo punto, e a questo punto auguro ai lettori di sapersi fermare: ma io, poi, ho avuto occasione di veder di persona i luoghi, e ho sovente provato un senso penoso di discordo. Ingenue pretese di voler ritrovare nella realtà il mondo dell'arte, per il sensuale impulso di toccar con mano, di *verificare*! Per i san Tommaso non ci dovrebbe essere paradiso, e al noto aforismo che è la natura a imitar l'arte, e non viceversa, dovremmo tenerci contenti. Comunque è un fatto che la vecchia Londra di Lamb oggi non esiste più che nelle stampe, o quasi. Si sa, la vita ha i suoi diritti, e se si desse retta ai cultori del calunniatissimo pittoresco il mondo sarebbe un museo o un camposanto; e Dio ci salvi dalle ricostruzioni, dalle Case di Dante e dalle Capanne di Romolo e Remo! Ma quando se n'è fatte di tutte per persuadersi che anche il mondo d'oggi è bello, che anche tra le macchine e il cemento armato possono accamparsi le Muse - dacché c'insegnano che tutto può trasformarsi in poesia e che tutto è spirito - quand'anche si sia arrivati al punto di ammettere l'ecolalia di un Marinetti o di un Lindsay, come non intenerirsi per la scomparsa di quel caro mondo di un secolo fa, che a noi moderni pare, a torto o a ragione, così intimo, pacato e rinfrescante? Una cosa in ogni modo è certa, che, per bello che possa essere il mondo dello sport e della dinamo, la gentilezza e la raffinatezza di quel mondo scomparso sono cose di cui sulla terra s'è perso lo stampo.

Se il Lamb già negli ultimi anni della sua vita cominciava a non riconoscer più la Londra della sua giovinezza, e aveva da dolersi delle prime demolizioni in grande stile e della scomparsa

delle pittoresche insegne di Cheapside, che cosa mai direbbe oggi? Ma chi sa, tutto è così diverso e tutto è pur così eguale! Ci par quasi un miracolo, oggi, che nel Settecento il Tamigi ghiacciasse; e nulla è più delizioso delle stampe che riproducono la fiera sul ghiaccio; e ancora ai tempi del Lamb London Bridge era una specie di Ponte Vecchio in proporzioni maggiori, tutto piloni croscianti d'acque come spallette di mulino, e grottesche case cuspidate come in un disegno fantastico di Victor Hugo. E, d'altra parte, il *coelum crebris imbribus ac nebulis foedum* di cui leggiamo in Tacito doveva rassomigliare come due gocce d'acqua all'attuale. Infine, se realmente Elia ci teneva al «rumore», alle «folle» e all'«amato fumo» di Londra, forse forse anch'oggi sarebbe disposto a pianger lacrime di gioia osservando il movimento dello Strand. È possibile, dopo tutto, che l'impressione generale lasciata dalla Londra del Lamb non fosse poi così diversa da quella d'oggi. Pure, dalla vista di quegli angoli di vecchia Londra del '700 o dei primi dell'800 che di tanto in tanto capita al meravigliato passante di scovare tra l'impalcatura di ferro d'una Extension e il cemento giallo canarino (che presto sarà più nero d'un corvo) di un nuovo cinematografo o di una nuova banca o di un nuovo qualcos'altro sgargiante d'ori falsi e di modanature di finta pietra, dalla vista di questi vecchi angoli sobri tranquilli e raccolti con la pazienza di un sant'Antonio tra la gazzarra dei diavoli tentatori, è accresciuto il rammarico per ciò che non è più.

Per conto mio, dopo aver sfogliato quell'antica guida, avevo accarezzato per un certo tempo l'idea d'una lunga passeggiata per Londra, tutta attraverso luoghi che conservassero in gran

parte l'antica fisionomia: una passeggiata archeologica, se così vi piace chiamarla; ma queste son debolezze umane di cui, spero, non ci spoglieremo mai. Venuto a Londra, un giorno, finalmente, col cuore gonfio come di chi s'accinga a scoprire una terra incognita, e tema insieme d'incontrare sconcertanti esperienze del genere di quelle dell'Ulisse pascoliano, intrapresi il mio periplo per la Londra, diciamo così, del Lamb. Abitavo allora a Vincent Square, e di lì alla prima oasi settecentesca era un passo. Mi fu punto di partenza un angolo dietro a Westminster Abbey, formato da due strade, con una prospettiva su una chiesa di stile borrominiano - le brevi strade solitarie, nitide, di case di mattoni di diverse sfumature di rossobruno, con le intelaiature delle finestre verniciate di bianco, con le due colonne giallole tradizionali alla porta d'ingresso e le cornette per spegner le fiaccole, ai due lati: Cowley Street e Barton Street, coi nomi incisi in vecchie targhette candide, e la data 1722, che conferisce loro un sapore e un'aristocrazia di vino vecchio. Di lì a Queen Ann's Gate, vicino a St. James Park, il tragitto proseguiva assai liscio, senza interruzioni clamorose, se non per il colossale grattacielo che sormonta la vecchia via della regina Anna; ma la nebbia aiuta sovente a nascondere la vetta. Da St. James Palace a St. James Square non trovai troppe cose su cui ridere, ma dopo aver costeggiato in Haymarket la famosa tabaccheria - la prima d'Europa, colle sue mostre semicircolari dai vecchi sporti di legno, fornitrice di screziate inalazioni per i nasi sensitivi di re, regine, cortigiani e *dandies* famosi -, ecco che le acque del viaggio cominciavano a turbarsi per la bufera infernal che mai non resta tra Leicester Square e Piccadilly: e non era

davvero luogo da chiudere gli occhi! Ma l'imboccatura di Gerrard Street era vicina, con le sue memorie - ahimè, non più che memorie! - del famoso club della Testa di Turco, e con le sue attualità d'un ordine assai, ma assai meno intellettuale, appena controbilanciate dalla nitida vetrina di Birrell e Garnett (Garnett, lo squisito autore di *Lady into Fox*, nel quale non si può dir davvero che il letterato abbia ucciso l'uomo d'affari) con qualche vecchia edizione di Fielding o di Richardson o qualche nuova *tiratura limitata* della Nonesuch Press a far bella mostra. E Gerrard Street è già Soho, e Soho non s'è poi cambiato troppo dal tempo del Lamb, e De Quincey e Mozart possono ancora evocarsi in quei paraggi; e poi, a Soho Square non c'è la famosa Casa Bianca colle sue classiche colonne color crema e le sue memorie di misteriosi bagordi? Ma la mole «de disforme e grandissima estatura» dell'YMCA annunciava già col suo sconcertante profilo la vicinanza di un nuovo Capo delle Tempeste: doppiato questo con un'obliqua corsa tra veicoli d'ogni genere, mi trovai presto nelle calme acque d'una regione ricca di placide prospettive di tempi andati; e dopo una puntata a Fitzroy Square con le sue case del verniciato stile degli Adam, fumose e funerarie - lasciando per un'altra volta le deliziose adiacenze giorgiane di Regent's Park, coi loro lisci colonnati paglierini -, com'era piacevole aggirarsi per le vie diritte nude eguali (come in uno sfondo di quadro sintetista) di Bloomsbury, e le sue piazze aduggiate dal giardino chiuso, nel centro, umide e silenziose! Il Foundling Hospital ti faceva ripensare a promiscuità di bassifondi d'un romanzo di Defoe, ma poi salivi di nuovo tra i gentiluomini per le corti monastiche di Gray's Inn, e finalmente,

attraverso Lincoln's Inn, il viaggio si coronava di ben meritati allori nei classici verdi recessi del Temple, e la figura d'Elia era alla porta a farti gli onori di casa nel suo vecchio e frusto *corbeau* d'impiegatuccio.

Dopo tutto, per quanto rari, gli angoli di Londra vecchia son sufficienti a farti passare una mezza giornata d'incanto. Non credo che alcuna guida consigli questo giro, sicché ho un certo ritegno a divulgarlo: ma d'altronde per gli stomachi delle carovane di Cook ci vuol altro! È vero che la guida di Londra consiglia una cosiddetta «passeggiata letteraria» sulle orme di Lamb, ma questa riuscirebbe invece un fiasco perfetto. Sfido chiunque a evocare, non dico l'ombra di Lamb, ma qualsiasi associazione poetica d'idee, nella più parte dei luoghi dove il Lamb ha vissuto, al di là della mera identificazione topografica della località bruta. Le case dove Elia ha vissuto son quasi tutte scomparse nelle successive travolgenti demolizioni, e sì e no un dischetto blu verniciato sul muro vi dice in caratteri semisvaniti, nel contorno d'una coroncina d'alloro da palancone, che lì visse il Tal dei Tali. Invece che davanti a una casa, vi capita per esempio di trovavi davanti a un bar colossale o a una chiesa nonconformista, che è peggio ancora. Ed è forse meglio che sia così, poiché uno dei pochi casi in cui la dimora del Lamb è in piedi – Colebrook Cottage – è veramente sconcertante. Il corso d'acqua dinanzi alla casa – New River – dove un amico del Lamb, uscendo da quella, fece disavvedutamente un celebre tuffo, è stato interrato, e tetre file di case popolari costruite collo stampino, come le catene di pupazzi di carta ritagliati colle forbici, soffocano la piccola casa che par soffrire di mancanza d'aria e di

pulizia. Ma il colmo della delusione attende chi faccia una ricognizione nei pressi del Covent Garden, il cuore di Londra ai tempi del Lamb, per quanto allora fosse già decaduto dallo splendore settecentesco. Dov'è Will's Coffee-House illustre per la presenza di Dryden e di Pope, dov'è la sua gemella, Button's Coffee-House, cenacolo di Swift, di Steele, di Addison? Dov'è, soprattutto, la testa di leone a cui i collaboratori del «Tatler» affidavano i parti del loro ingegno, pensate, i primi vagiti del giornalismo? E dov'è Tom's, e dove la casa a Russell Street, nella quale (e non a Bloomsbury) il Lamb aveva la libreria che ci descrive in *Due razze d'uomini*, e nella quale si trovava la bottega di Barker da cui Elia acquistò il famoso in-folio di Beaumont e Fletcher? Se almeno si potessero vedere le frutta e le verdure contenute nelle ceste innumerevoli accatastate in pile dovunque, per le strade una volta frequentate dallo spirito e dalla galanteria della terra! Ma gl'inglesi han disimparato da un pezzo la vita del caffè e, salvo un piccolo caffè che un bizzarro *francese* (caffettiere *in partibus infidelium*) si ostina a tenere, forse per sete di martirio, a Cambridge, in Trumpington Road, con la magnanima quanto infelice idea apostolica di convertir di nuovo l'Inghilterra alla socievol consuetudine, io non conosco al di là della Manica un sia pur umile fratello del Caffè Greco, del Pedrocchi, del Florian e dei sesquipedali caffè viennesi, a cui sia gloria e onore! – ché non vorreste chiamar caffè il Monico o il Royal a Piccadilly, che nella categoria dei caffè rappresentano un genere affine ai *biblia abiblia* di cui parla Elia. E al posto dei caffè avessero almeno gl'inglesi costruito birrerie! Ma no,

hanno impiantato gli *assommoirs*, e la civiltà non
s'è avvantaggiata per questo!

Quid nos dura refugimus

Ætas? quid intactum nefasti

Liquimus?

Sangue, voluttà, morte

*Dass ihr doch wenigstens als
Thiere vollkommen wäret! Aber
zum Thiere gehört die Unschuld.*

NIETZSCHE

Ora, non crediate che la corrida che ho descritta sia una caricatura. È, anzi, la corrida tipo. Salvo che, di solito, le corride sono assai più monotone. Non sempre son lì a ravvivarle l'idillico episodio dei *cabestros* o lo sgambetto del torero che per sbaglio s'infilza una coscia; per quanto quasi costante sia il pandemonio del pubblico che protesta per l'inevitabile toro calunniato di strabismo. Naturalmente, su tante centinaia di corride, c'è poi un capolavoro: quello lì, beato chi l'ha visto, e chi l'ha visto ne trasmette il resoconto alle future generazioni.

Il lettore romantico potrà leggere la descrizione di una corrida teoricamente ideale in Gautier: una corrida così rara, quella, che chi ha scritto di tauromachia dopo di lui ha di solito ricavato i colori più vistosi dalla ricca tavolozza del pittoresco Théophile. E, come è noto, di codesta tavolozza teofilesca abusò a tal punto l'autore di *Cuore* (il cui apparato lacrimogeno non funzionò al cospetto dell'equina e taurina macellazione), che la sua descrizione di corrida figura nel volume del Giuriati come esempio tipico di plagio. Gli se ne può fare una colpa,

quando si sappia come anche il Gautier, a quel che dicono, abbia avuto dinanzi agli occhi una descrizione anteriore, la quale a sua volta, si può star certi, avrà attinto alle lettere di quella fantasiosa Madame d'Aulnoy che in sullo scorcio del Seicento scoperse per prima (o tra i primi, visto che anche Corneille può essere citato in proposito) il fascino dell'esotismo iberico: quella Madame d'Aulnoy che ha copiata la sua corrida tale e quale da una lettera di Carel de Sainte-Garde... E qui faccio punto, ma scommetto che codesta tradizionale descrizione di corrida si perde nella notte dei tempi.

Ebbene - vi dirà Ramón Pérez de Ayala - concedo che le corride siano monotone, barbare, ripugnanti e stupide, ma vi è un *quid divinum* che fa sì che esse siano, oltre tutto, anche belle.

Un *quid divinum*. Sicuro, insiste il grande scrittore spagnolo, le corride son qualcosa di più d'una istituzione: sono un vero e proprio voto propiziatorio offerto alla divinità, al modo d'una cerimonia religiosa. Perfino le vesti dei toreri ricordano il sensualismo bizantino degli ornamenti ecclesiastici: è quel *parentesco de dorados* su cui insiste l'altro Ramón, Gómez de la Serna, in *El torero Caracho*. Anche per questo Ramón, la corrida è *seria como fiesta en patio de sacramental*, in cui il toro è come altar maggiore, il torero simile a vescovo, anzi, simile a un martire cristiano, o a una statua di san Francesco, o al Cristo del Velázquez, o a Cristo nell'orto degli ulivi: porta la cappa come una pianeta, e con la *muleta* fa *unos signos de última bendición*.

Confesso che il magnifico saggio dell'Ayala, in *Política y toros*, mi conquide a tal segno con la sua autorevole grazia, che quasi quasi sarei sul

punto di ricredermi. Senonché un altro scrittore, francese questa volta, ha poi chiosato con un libro l'opinione dello spagnolo, e, per troppo eccesso di zelo, ha, secondo me, compromesso un assunto che, nella prosa dell'Ayala, per quanto fallace, era tuttavia urbanamente fallace.

Non so bene se il *pantaurismo* sia una forma di religione o non piuttosto di psicopatìa sessuale; comunque il visconte Henri de Montherlant, «uomo di sangue e di crucci», ha il merito d'averlo formulato per primo in *Les Bestiaires*.

Il *pantaurismo* può definirsi come un genere d'estasi o di delirio che vi fa concepire il mondo sotto specie taurina, *sub specie taurinitatis*; il nome assegnatogli dal suo formulatore è *transe taurine*. La disposizione al *pantaurismo* si dà a conoscere molto per tempo mediante un violento spagnolismo. Il soggetto comincia col concepire un desiderio incoercibile di apparire spagnolo, e a tal uopo si pettina col pettine di piombo per annerirsi i capelli, adotta come copricapo un feltro cordovano, si empie le mani d'anelli, si fa lustrare le scarpe a ogni piè sospinto, beve l'Anis del Mono, e, ogni qualvolta è in programma, assiste alla rappresentazione della *Carmen*, la cui *ouverture* ha il potere di indurlo a commettere delle stravaganze. Tutte queste idee fisse appartengono al corredo sintomatologico del *pantaurismo*. Il solo suono della lingua spagnola agisce su di lui come la vista di una concupiscibile cortigiana. La sola vista delle donne spagnole, poi, gli mozza il respiro o gli fa emettere gridi: per essere donna spagnola occorre vestire di nero, aver chioma corvina e un viso pallido che spicchi su tutto quel nero come sul fondo bituminoso d'un quadro antico. Ma ben presto alla concupiscenza per le donne sottentra

un altro sentimento più complicato e delicato, quella concupiscenza apparendo invero cosa troppo ovvia e comunale. Il soggetto s'accorge di provare un piacere ineffabile nell'atto di percuotere la donna amata. *Les sévices font leur fleur en amour*, diventa uno dei suoi principi, e un altro suona: *On ne vainc vraiment que ce qu'on aime, et les victorieux sont d'immenses amants. Qui plus castigat plus amore ligat*. Quindi, giù botte da orbi!

Fin qui, si potrebbe logicamente sospettare trattarsi di una varietà di sadismo. Ma il sadismo è cosa troppo ovvia e comunale; inoltre, è impossibile soddisfarlo in via ordinaria senza incorrere in certe sanzioni previste dalla legge. In breve il soggetto si rende conto che non si può ogni notte decorare il proprio comodino con la testa della donna amata spiccata di netto dal busto, come in *Une Martyre* del Baudelaire. Allora avviene in lui un processo di trasposizione simbolica simile a quelli esposti dal Freud. E cioè: la donna, in quanto oggetto concupiscibile, s'identifica col letto, il letto in latino si dice *torus*, onde il letto è un toro: *c'est prodigieux combien un lit ressemble à un taureau*. Una volta messo su questa strada, il soggetto percorre inevitabilmente tutte le fasi della *transe taurine*, o *pantaurismo*. La donna è un toro, onde, e *converso*, un toro è una donna: uccidere un toro diventa quindi una trasposizione dello stupro, poiché la spada appare *douée effectivement de la puissance virile*, che, immersa nel corpo del toro, ne estrae *l'énergie génératrice* facendola passare nel corpo dell'uccisore. Il soggetto s'avvicina al toro *comme on rapproche une femme qu'on va faire entrer dans sa chair*.

Ma, prima di dare alla sua affezione una via d'uscita diretta col prender parte a una vera e propria corrida, il soggetto passa per una fase intermedia caratterizzata dalla persistenza degli elementi originari. Il suo letto l'affascina: *c'est son lit qui le fascine*. Nel letto egli vede la forma del toro, colle sue brave corna, gambe, coda: *c'est tout à fait cela*. In codesta fase il soggetto s'abbandona a pratiche simili a quella descritta qui sotto:

«Alban ferme les volets, pour qu'on ne le voie pas du dehors, pousse les meubles contre les murs. Dans une main, une règle. Dans l'autre, sa muleta. Évidemment, le taureau ne répond plus guère, il faut en finir vite. Quelques passes, qui malheureusement font voler les objets de toilette. Alban s'encourage d'une voix forte: "Bueno... bueno...". Puis se profile et comme les braves, sans tourner la tête, il met à mort son édreton».

Senonché tal genere di soddisfazione solitaria appare alla lunga insufficiente; il soggetto abbisogna di un vero e proprio toro, e della vista del sangue.

«Ce qui le tourmentait alors, c'était d'être privé de la décharge nerveuse que procure la lame qui s'enfonce, c'était cette anxiété de la chose pas consommée qui épuise les toucheurs de jeunes filles... Profonde était la nécessité du meurtre bienfaisant, du meurtre vraiment créateur».

«Comme un homme qui a possédé une femme, la femme disparaît pour un moment de sa chair, ainsi la chose taurine cessait d'être pour lui une obsession, maintenant qu'il l'avait un peu expurgée en tuant».

In conseguenza dell'identificazione della donna col toro, tutte le sensazioni provocate dalla donna nell'amante possono essere provocate dal toro nel taurofilo, specialmente sensazioni d'indole sadica e coprofilica:

«*Il adorait tous les taureaux, on le sait. Mais la crainte l'avait conduit plus vite encore à l'adoration de celui-ci, sans compter qu'en l'adorant il espérait fléchir sa fureur, "Salaud! Cochon! Saligaud!"*».

E come egli, nell'alone d'odore femminile, aveva aspirato l'*âcre ferment qui sort des choses contaminées*, così ora si bea dell'*odeur excitante du crottin* dell'animale simbolico.

Successivamente, il toro diventa il suo pensiero dominante e tutte le cose assumono un'apparenza taurina agli occhi dell'invasato:

«*Si le train croisait un troupeau de vaches, le voyageur étonné voyait Alban, comme mû par une décharge électrique, se jeter vers le couloir et dévorer le bétail morne avec des yeux hors de la tête*».

Egli passa le sue giornate disteso sul letto (cioè sul *toro*) divorando un *dictionnaire taurin*. Raccoglie antiche monete greche di Marsiglia, perché esse recano impresso o un corno di toro, o un toro in atto di trottare, o un toro in atto di dar cornate. Di codeste monete egli si serve come di bottoni per adornarne i vestiti. Trova che i coccodrilli hanno l'aria di tori; anche i tranvai elettrici hanno l'aria di tori. (Del resto Ramón Gómez de la Serna paragona un toro a *una alta motocicleta sin jinete* e perfino a *un borrascoso cañón que cargase a la bayoneta*). I segni incisi sugli olivi hanno il color rosso vivo *de l'intérieur du cheval ouvert* (curioso però che il

Montherlant abbia detto poco sopra: *Je n'arrive pas à me représenter comment sont seulement faites des entrailles pendantes* per mostrare come l'attenzione del vero *aficionado* non si posi mai sulla parte disgustosa dello spettacolo).¹⁸ Ogni altro sentimento impallidisce di fronte alla tauromania: *Et quoi! Le plus divin chef-d'œuvre, sur une toile, est fade auprès d'un taureau qui vous fixe, quand il n'y a rien entre vous et lui.* (Già aveva detto il Gautier: *Cette situation vaut tous les drames de Shakespeare*).

Dal soffrire di tale ossessione al rivestire questa onnipresenza taurina d'un vero e proprio carattere religioso è breve il passo, e nessuno lo potrebbe compiere in modo più disinvolto di Henri de Montherlant, fervente cattolico, come egli stesso enfaticamente si afferma. Su questo suo cattolicesimo, l'autore ci aveva a lungo intrattenuti in un suo volume anteriore, *Le Songe*, ove rappresenta come cose squisitamente cattoliche la fornicazione e la soddisfazione che si prova uccidendo il nemico. Ci possono dunque restar pochi dubbi da sollevare intorno all'ortodossia di un atto comparativamente tanto più mite quale la macellazione (sia pure movimentata) di un bovino. Non è proprio nella Bibbia o nei Santi Padri che dovremo cercare i testi giustificativi della profonda cattolicità delle tauromachie, bensì nella costante tradizione della cattolicissima tra le nazioni, la Spagna: *El arte de los toros bajó del cielo...* L'Ayala cita i versicoli della popolare *zarzuelita* non senza un sorriso. Ma il Montherlant parla sul serio.

In Spagna non una canonizzazione, non una traslazione del Sacramento o delle reliquie, non una commemorazione di santo patrono senza corsa di tori. Capitoli ecclesiastici e vescovi

facevano a gara per istituire a loro spese corse di tori, e il decano del capitolo di Burgos scriveva e pubblicava una *Tauromachia*. La sola canonizzazione di santa Teresa era costata la vita a più di duecento tori, ogni convento da lei fondato avendo dato una corsa. L'eterno spiro poi, per mezzo di papa Borgia, che recava il toro nello stemma, aveva redimito di seconde corna la santità delle tauromachie in occasione del Giubileo del 1500, quando una gran corrida ebbe luogo in piazza San Pietro a Roma. Dinanzi a questi ed altri autorevoli fatti citati dal nostro dotto taurofilo, non ci resta che chinare il capo. Si può esitare ad accettare qualcheduna delle autorità allegate, ma l'approvazione di papa Alessandro VI taglia davvero la testa al toro: tale approvazione è la miglior garanzia della cristianità del sacramento taurino. (È vero però che un altro papa, Pio V, con un editto del 1567 minacciava di scomunica i principi che permettessero corride). E poi, chi può resistere alle argomentazioni di un autore francese in vena di cattolicismo? Attendendo che una bolla papale (bolla, in inglese, è *bull*: ma *bull* vuol dire anche toro, in inglese: ha meditato il Montherlant su questa mistica concordanza?), la bolla di un novello papa Borgia consacri al culto le stazioni di monta taurina, vediamo intanto Henri de Montherlant fare delle piazze di tori altrettante chiese, che egli religiosamente visita in pellegrinaggio, trovandovi presenti i più sublimi conforti della fede. I toreri sono i sacerdoti di questi mistici mattatoi.

«*Leurs capes de parade, lourdes d'ors, et leurs visages, leur donnaient l'air d'un clergé, dans la sacristie, attendant de monter à l'autel*».

Il toro e il torero lottanti:

«c'est le dieu et son prêtre qui édifient leur communion prochaine et la murent dans une danse nuptiale...

«Dans le silence, la sonnette d'un cabestro tinta comme pour l'Élévation».

E come tutto nel circo dei tori ricorda la chiesa, così tutto nella chiesa ricorda il circo dei tori. Una statua della Vergine lo commuove profondamente:

«Fût-ce un enthousiasme de piété? Ou parce que, par la bouche entr'ouverte, les dents qui apparissaient l'avaient fait songer aux petites dents attendrissantes des taureaux? Il fut sur le point de lui lancer une saeta de sa façon: "Ah! Je saurai bien te refermer la bouche!". Bien entendu, il ne s'agissait pas de la lui fermer avec un argument. C'était un peu fort de sel, mais il n'y mit aucune malice. Très vite il perçut que ce n'était pas dans les choses admises, et il aima davantage la Vierge pour l'avoir offensée. Quelle heureuse nature!».

Certo il seno della Madonna dei Sette Dolori trafitto di spade deve rendere ad Alban de Bricoule l'immagine di *ces veaux pleins d'épées qui furent moribonds devant le matador amateur*. Felice natura davvero, per cui l'uccisione di un toro non è un atto di raffinata macelleria, bensì *une incantation religieuse*.

Ma anche la riduzione della tauromachia in termini di cattolicesimo è forse cosa troppo ovvia e comunale. Occorre qualche droga esotica a render perfetto il manicaretto. E la droga esotica è bellamente fornita dal mitraismo, una religione a proposito della quale Henri de Montherlant, *à certaines heures, allant jusqu'au bout de son*

obscur génie, se demandait s'il n'était pas désigné pour la faire revivre...

«Mithra, malgré lui, tuait donc le Taureau, mais voici que de son sang sortait le vin, de sa moelle le blé et tous les végétaux, de son sperme toutes les bêtes bonnes aux hommes. L'acte sanglant suscitait tous les biens de la terre, la corne taurine devenait le symbole de l'abondance. Et demain, à la fin des temps, Mithra viendra de nouveau sacrifier un Taureau divin. Et du sacrifice ne sortira plus cette fois la vie terrestre mais la résurrection des corps et des âmes, avec les châtiments et les félicités éternels».

Alban de Bricoule, *alias* il visconte Henri de Montherlant, sarà dunque il novello Mitra, il novello Messia:

«Ils descendirent examiner l'arène. La masse de l'église la dominait, toute proche et de toute sa hauteur, comme si la plaza et elle étaient d'un seul tenant. Ainsi aux arènes de Nîmes un clocher, aux arènes d'Arles une statue de la Vierge, pointent au-dessus de l'enceinte. Et Alban, qui aime la paix spirituelle, se sentait plein d'une joie douce à ce nouveau témoignage de Mithra et de Christ réconciliés».

Con ardito sincretismo Mitra e Cristo si riconciliano, s'identificano, ma Henri de Montherlant è il novello Mitra, e, si sottintende, il novello Cristo. *Quelle heureuse nature!* Una volta i peccatori spiavano in amaritudine tutti i loro peccati, prima di diventar santi: oggi, nel secolo della velocità, anche i peccatori fan più presto, e, per diventar santi, basta che proclamino la profonda religiosità dei loro peccati: oh, felici, felici nature!

Felice natura d'uomo religioso, il Montherlant, se non proprio di torero. Quando egli affronta il toro si sente *soulevé de terre comme les mystiques par un extraordinaire bonheur corporel et spirituel*, si sente *vivre une de ces hautes minutes délivrées où nous apparaît quelque chose d'accompli, que nous tirons de nous-mêmes et que nous baptisons Dieu*. Ma, come torero, egli appartiene ai *tueurs aux nerfs de femme* e, francamente, molti gesti di quel rito religioso che egli compie di fronte al toro, rassomigliano, *à s'y méprendre*, non tanto ai gesti d'un sacerdote, quanto a quelli d'un uomo spaventato. E sfido io! alla tauromachia Alban de Bricoule s'era dedicato per curarsi di un esaurimento nervoso! Come si vede, Huysmans di *À rebours* fa ancora scuola.



La testa della Medusa già attribuita
a Leonardo da Vinci, Firenze,
Galleria degli Uffizi

V'è un paese verso cui i cerebrali malati di sensualismo finiscono prima o poi per orientarsi: Davos è la stazione finale dei tisici; il Davos dei sensuali-cerebrali è la Spagna. Pazzo, Friedrich Nietzsche esaltava la musica di *Carmen*; il precocemente sposato Pierre Louys, dalla gemmata calligrafia, cercava pillole d'Ercole nel paese di Conchita; Albert Samain, minato dalla consunzione, paragonava la sua anima a *une Infante en robe de parade*, e Maurice Barrès, fervente cattolico della bell'acqua del visconte di Montherlant, rotolava nei pruni del misticismo spagnolo i suoi sensi esasperati. Più recentemente, scrittori anglosassoni hanno complicato l'appello esotico trasportando la scena dalla Spagna alla Spagna coloniale, specialmente il Messico, e aggiungendo alle droghe tradizionali i tamburi selvaggi e il misticismo addominale degl'Indiani: alcuni di essi sono arrivati al punto di desiderare che i giapponesi possano conquistare il Messico, per rendere il *pot-pourri* più irresistibile. Infine anche certi spagnoli han veduto la Spagna cogli occhi degli stranieri, come ci si può persuadere leggendo le *Sonatas* di Ramón del Valle Inclán.

Sangue, voluttà, morte. Secondo Barrès le voluttà della tauromachia e dell'autodafé, quando si trasformano in cerebralità, danno l'ascetismo. Le navate delle chiese non sono se non alcove, alcove profonde, ove creature fatte per *collaborer à des sensibilités raffinées*, coperte di lunghi veli neri, sussurrano nei confessionali i loro peccati, i loro peccati appassionati. Le chiese spagnole sono piene di quell'odore di decomposizione onde il voluttuoso *blasé* s'esalta. Dal di qua della *reja, précieuse au toucher comme un beau corps de femme*, egli adora *ces poupées faisandées, ces corps*

déshabillés et saignants, ces genoux et ces coudes écorchés du Christ. Cristo concepito come un giovinetto martire trentenne, che le donne stropicciano con gli aromi e coi balsami preziosi. Come il San Sebastiano del d'Annunzio. *Toi, toi, bel Archer, toi si beau!* Il raffinato e delicato Barrès, viaggiando per la Spagna, *ne laissait perdre aucune occasion d'être froissé.* Sapiente degustatore di lacrime di donne, sapientemente elegge Toledo qual soggiorno ideale per Bérénice:

«Si la rudesse de Tolède ne suffisait pas pour opprimer Bérénice et pour nous la faire attendrissante, ainsi qu'il est nécessaire, par un dernier trait nous saurions l'affliger: dans cette ville cuite et recuite, où l'odeur du benjoin qui vient des rochers rejoint l'odeur des cierges qui sort de l'immense cathédrale, nous montrerions l'enfant affamée».

E se anche le lacrime di Bérénice non bastassero, il Barrès ricorderà che *des âmes subtiles se lèvent du sang versé, une vapeur nous pénètre et réveille en nous la bête carnassière.*

«La volupté et la mort, une amante, un squelette, sont les seules ressources sérieuses pour secouer notre pauvre machine».

Ora, quando la *bête carnassière*, l'animale da preda, è una creatura d'ossa e di muscoli e di sangue, davvero costruita per la rapina e la violenta vita fisica, così predisposta da Dio all'impeto e al forzamento, come il Tigre di Blake, balenante nelle foreste della Notte, non impossibile germano del mite Agnello, nel mistero imperscrutabile della Creazione, ebbene, questa belva potrà essere feroce e temibile, ma nondimeno ammirevole nella perfetta adeguazione della sua vita alla sua energia.

Tanto ammirevole, che ad essa paragoniamo l'uomo coraggioso, il guerriero compito. Ma la calcolata ferocia del voluttuoso cerebrale non è la ferocia delle tigri, bensì quella di un animale *du type écureuil*, di quel tipo che il Barrès attribuisce al Greco: *cet homme tout de finesse, de nervosité, la tête légèrement inclinée à gauche, du type écureuil, si j'ose dire, mais ennobli de rêverie religieuse*. Sbranare non sa, questa bestiola feroce, ma mordere e lambire, come un cinedo; predilige i cadaveri, le carni *faisandées*, i corpi malati, i relitti degli ospedali, i candidati al tubercolosario. E questa sua attrazione per le membra tormentate e crocifisse, egli la chiama cattolicismo. E la sua impotente libidine di esasperazioni sensuali, egli la chiama la sua arte. E la claustrazione masochistica della sua mente nei ceppi di una gretta ed acre partigianeria, la fomentazione degli odi primordiali, l'isterismo delle pose plastiche e passionali sul corpo del nemico vinto, l'ossessione lacrimogena per i cimiteri dei propri morti (quasi egli sgozzerebbe il nemico sulla fossa cupa, come ai tempi d'Ulisse), questo è il suo amore di patria. Come la Pentesilea del Kleist, questa bestiola da preda ama ciò che uccide, e uccide ciò che ama; un *tueur aux nerfs de femme*. La tigre è crudele e nobile, ma il *type écureuil* suddescritto è crudele e, per dirla in buon castigliano, *asqueroso*.

Dispiace che come esponente dei suoi sfoghi sadico-spagnolistici Maurice Barrès abbia scelto quel bizzarro, geniale e manierato pittore che fu Domenico Theotokopoulos detto «el Greco». Il problema dell'arte del Greco era già abbastanza complicato di per sé, perché occorresse inquinarlo coll'intrusione della torbida sensualità barresiana. *Nihil quod tetigit non inquinavit*. Ma

come il Vecchio della Montagna della novella araba, la bestiola *carnassière* ha inforcato le spalle dello strambo pittore, fino a soffocarlo coi sofismi della propria interpretazione. Se una volta si propendeva a veder nel Greco un Tintoretto dissennato, dopo il libro del Barrès la moda, stimolata dalla droga esotico-sensuale, ha veduto nel disgraziato pittore un Barrès colorista, e ha proclamato suoi capolavori l'*Immacolata Concezione* che è nella chiesa di San Vicente a Toledo e la *Pentecoste* del Prado, essendo queste le più manierate tra le sue composizioni, cioè quelle che meglio rispondono alla formula intellettualistica del Barrès. Nell'arte del Greco, ammonisce il francese, quei quadri rappresentano ciò che il *Secondo Faust* è nell'opera del Goethe, la *Vie de Rancé* in quella di Chateaubriand, gli ultimi versi nell'opera di Hugo.

«Comme je les aime, ces œuvres mystérieuses des grands artistes devenus vieillards... pressés de s'exprimer, dédaigneux de s'expliquer, contractant leurs moyens d'expression comme ils ont resserré leur paraphe, ils arrivent au poids, à la concision des énigmes ou des épitaphes. Leurs sens demi-usés les laissent-ils à l'écart, en marge de l'univers? Ils nous semblent détachés de tous les dehors, solitaires au milieu de leurs expériences qu'ils transforment en sagesse lyrique».

Per il raffinato solo nella precocità e nella senilità sta la perfezione. La sana pienezza della vita non l'interessa. Perché la sana maturità è serena, ma l'acerba adolescenza o la rammollita vecchiaia sono età tormentose, cruciate, e perciò infinitamente più interessanti da un punto di vista sadico. Interessante è il pittore indebolito

nell'ispirazione e nella vista, che ripete i vecchi stampini con l'incertezza di fotografie sfocate (per Barrès, non si tratta di manierismo, ma di elaborazione delle stesse idee *toujours pareilles et chaque fois chargées de plus de sens*: pittura metafisica), interessante è la cosiddetta figlia del Greco, *cette émouvante fiévreuse* dai begli occhi, dal puro ovale, dalla carnagione olivastra, amata da esteti e decadenti, e non mai esistita se non nella loro *imagination excitée*; quella figlia del Greco che, secondo il Barrès, avrebbe fornito al pittore il modello per la Vergine: *sa fille qu'il divinise mieux chaque jour* (occorre rilevare il sottinteso incestuoso?).

E se almeno tutto questo avesse il pregio della novità! Mentre non è che un'applicazione a cose spagnole della retorica mistico-sensuale che i Preraffaelliti, Walter Pater e J. A. Symonds, avevano esaurito a proposito del Rinascimento italiano. *Second-hand vice, sure, of all is the most nauseous.*

E se almeno il Barrès avesse detto l'ultima parola! Ma il motivo della Spagna mistico-sensuale - sangue, voluttà, morte - si stempera ancora in scrittorelli provinciali, si diffonde colla meccanica persistenza dei motivi orecchiabili, è accettato con entusiasmo dal pubblico del cinematografo, poiché, come opportunamente diceva il Magalotti, «gli spiriti un po' delicati son suscettibilissimi della curiosità e della prevenzione, le quali fanno che non si attenda più al sapor della cosa, ma l'anima, innamoratane a credenza, le si fa incontro, e prima che la specie dal sapore nel suo essere naturale arrivi a toccarla, ella di lontano asperge lei di quella dolcezza immaginaria di cui ha in sé la vena, e poi accostandosele la sente quale ella

l'ha fatta, non quale ell'era; e fruendo di se medesima sotto la sua immagine, pensa fruir di lei».

Il toro piagato e furioso, il Cristo piagato e dolente, Don José Navarro tradito e furibondo, Don Mateo Diaz abbindolato e remissivo, il pugnale nel cuore della Madonna dei Sette Dolori, lo stiletto nel cuore di Carmen; è sempre la stessa bistecca penzolante da uncini diversi, nella romantica macelleria spagnola. Cucina spagnola, solida e monotona. Sangue e voluttà per desinare, sangue e morte per cena. Sempre con un *soupçon* di misticismo, poiché «dove tu non intendi, e tu caccia di scuro», come diceva quel pittore al suo giovane scolaro.

Fu dal finestrino del treno che ci portava a Valladolid, che, lungo la linea ferroviaria, scorgemmo una macchia d'un rosso assai brillante. Questa macchia faceva assai bel vedere, contro lo sfondo ocra-bruciata delle aride zolle, a riscontro del ciel di cobalto immacolato. Come un papavero fra il grano, come un garofano su una guancia bruna, la macchia scarlatta lusingava la vista, e non lasciandosi identificare con una forma precisa, teneva il giudizio sospeso in un'alternativa di gradevoli ipotesi. Ma come il treno si avvicinava, vedemmo gli uomini curvi sul rosso lucente, ed ecco, quel rosso si rivelò un nudo carname di vecchio cavallo scuoiato. Lo scuoiavano i bifolchi coi coltelli ricurvi, presso la linea ferroviaria, metodicamente. Il rosso ardente dei grumoli di sangue, il violaceo dei muscoli, il giallo cereo dei tendini, tutto questo pietoso *déshabillé* della carcassa macellata ci balenò in un istante dinanzi agli occhi. E gli uomini che sdruscivano la pelle come una seta frusciante. Era una

carcassa di cavallo morto. Una povera carogna sanguinosa. Null'altro.

Dietro alle retoriche ampollosità del Barrès, del Montherlant e compagni – sangue, voluttà, morte – non trovi molto di più.

La bellezza medusea

Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apériorive, du gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine.

BAUDELAIRE, *L'art romantique*

1. Nessun quadro fece impressione più profonda, sull'animo di Shelley, della Medusa, un tempo attribuita a Leonardo, e ora a un ignoto fiammingo, che egli vide agli Uffizi verso la fine del 1819. La poesia che ne scrisse merita di essere riferita qui per intero, poiché è come un manifesto del concetto di bellezza che fu proprio dei romantici:

«Giace, fissando il cielo notturno, supina sull'annuvolata vetta d'un monte; sotto, è un tremolare di distanti terre. Il suo orrore e la sua bellezza sono divini. Sulle sue labbra e sulle palpebre posa la venustà come un'ombra: ne

irradiano, ardenti e fosche, le agonie dell'angoscia e della morte che sotto si dibattono.

«Pure non tanto è l'orrore quanto la grazia a impietrire lo spirito del riguardante, su cui si scolpiscono i lineamenti di quella morta faccia, finché i caratteri ne penetrano in lui, e il pensier si smarrisce; è la melodiosa tinta della bellezza, sovrapposta alla tenebra e al baglior della pena, che rendono umana e armoniosa l'impressione.

«E dal suo capo, come se fosse da un sol corpo, sorgono, pari all'erba da un'umida roccia, capelli che son vipere, e si attorcono e si distendono, e intrecciano i nodi tra loro e in infiniti avvolgimenti mostrano il loro splendore metallico, quasi a irridere la tortura e la morte interiori, e tagliano l'aria compatta colle loro scheggiate mandibole.

«E da una pietra accanto, un velenoso ramarro s'indugia a spiare entro quegli occhi gorgonei, mentre nell'aria, attonito, un orrido pipistrello è svolazzato fuor della tana dove questa spaventosa luce l'ha sorpreso, e si precipita come una tarma a una candela; e il cielo notturno balena d'una luce più spaventosa dell'oscurità.

«È la tempestosa leggiadria del terrore: dalle serpi lampeggia un cupreo bagliore acceso in quei loro inestricabili avvolgimenti, e fa intorno come un vibrante alone, mobile specchio di tutta la beltà e di tutto il terrore di quel capo: un volto di donna con viperei crini, che nella morte contempla il cielo da quelle umide rocce».

'Tis the tempestuous loveliness of terror...

Il dolore e il piacere si combinano in un'impressione unica, in quei versi; dai motivi stessi che dovrebbero ingenerare ribrezzo - il volto livido del capo tronco, il groviglio di vipere, il rigore della morte, la sinistra luce, gli animali schifosi, il ramarro e il pipistrello - sgorga un nuovo senso di bellezza insidiata e contaminata, un brivido nuovo. Più tardi Walter Pater scriveva della Medusa, ricordando i versi di Shelley: «Quel che può esser chiamato il fascino della corruzione [*the fascination of corruption*] pervade ogni tratto della sua bellezza squisitamente compiuta». ¹⁹

Ricordiamo le parole di Faust e di Mefistofele nella notte del Sabba. Faust ha veduto sola in disparte una giovinetta pallida e bella rassomigliante a Margherita. Gli dice Mefistofele:

«Lascia andare! Quella vista non fa bene a nessuno. È un'immagine di malia, senza vita, una larva. Imbattersi in essa, non è bene; il suo sguardo fisso agghiaccia il sangue dell'uomo: egli ne è quasi pietrificato; tu hai sentito parlare della Medusa.

FAUST. È vero, sono gli occhi d'una morta, che amorevole mano non chiuse. Quello è il seno che Gretchen mi offerse, quello è il dolce corpo che io godetti.

MEFISTOFELE. È opera d'incanto, gonzo che sei! Poiché a ciascuno essa si presenta come la sua amorosa.

FAUST. Che voluttà! e che soffrire! Non mi posso staccare da questa vista! Com'è strano che un

sol nastro rosso, non più largo d'un dorso di coltello, adorni questo collo leggiadro!». ²⁰

Si direbbe che qui per bocca di Faust parli tutto il romanticismo. Quella testa di donna giustiziata dagli occhi vitrei, quella orribile e affascinante Medusa, sarà l'oggetto dell'amor tenebroso di romantici e decadenti per tutto il secolo. ²¹

Per i romantici la bellezza riceve risalto proprio da quelle cose che sembrano contraddirla: dalle cose orride; è bellezza tanto più gustata quanto più triste e dolente.

Welch eine Wonne! welch ein Leiden!

2. Versi come quelli ora riportati sembrano segnare l'apogeo di quella estetica dell'orrido e del terribile che si era andata svolgendo sullo scorcio del secolo decimottavo. ²² La nuova sensibilità s'era cominciata a precisare con componimenti quali l'*Ode to Fear* del Collins e quel *Castle of Otranto* scritto per svago di dilettante medievalista dal Walpole; aveva cercato di approfondire le proprie fonti in saggi come quello di J. e A. L. Aikin, *On the Pleasure derived from Objects of Terror* e la *Enquiry into those kinds of Distress which excite agreeable sensations* (in *Miscellaneous Pieces in prose*, London, 1773), e quello del Drake, *On Objects of Terror*, che precede il frammento del *Montmorenci*; aveva ricevuto la sanzione del Goethe, che affermava (*Faust*, II, 6272): «Das Schaudern ist der Menschheit bestes Teil». La scoperta dell'orrore come fonte di diletto e di

bellezza finì per reagire sul concetto stesso della bellezza: l'orrido, da categoria del bello, finì per diventare uno degli elementi propri del bello: dal bellamente orrido si passò per gradi insensibili all'orribilmente bello. Quella della bellezza dell'orrido non può certo considerarsi come una scoperta del secolo decimottavo, sebbene allora soltanto l'idea giungesse a piena coscienza. Dopo tutto non si trattò che di constatare come – per dirla con un'immagine del Flaubert:²³

«autrefois on croyait que la canne à sucre seule donnait le sucre, on en tire à peu près de tout maintenant; il en est de même de la poésie, extrayons-la de n'importe quoi, car elle gît en tout et partout».

Si poteva estrarre dunque bellezza e poesia anche da materie generalmente considerate ignobili e ripugnanti; e ciò sapevano di già Shakespeare e gli altri elisabettiani, sebbene non vi teorizzassero sopra.

Diverso e alquanto più nuovo è il caso del dolore concepito come parte integrante della voluttà. Sono del Novalis questi aforismi (*Psychologische Fragmente*):

«È strano che l'associazione tra voluttà, religione e crudeltà non abbia da un pezzo richiamato l'attenzione degli uomini sulla loro intima parentela e la loro comune tendenza.

«Strano che la vera e propria origine della crudeltà sia la voluttà».

E Novalis non è il solo a osservare l'intimo nesso tra crudeltà e voluttà, tra piacere e pena. Dalla sconsolata conclusione dello Shelley, essere la pena inscindibile dal piacere degli uomini, onde

*Our sweetest songs are those that tell of
saddest thought*²⁴

all'eco di essa in Musset:

*Les plus désespérés sont les chants les plus
beaux*²⁵

e fino in André Gide: «*Les plus belles œuvres des hommes sont obstinément douloureuses*»²⁶ è per tutta la letteratura dal romanticismo ai nostri tempi un insistere su questa inseparabilità del piacere dal dolore, in teoria; e, in pratica, una ricerca di temi di bellezza tormentata e contaminata. È qui che risiede la grande sintesi, come dice il Flaubert, che converrà spesso citare in queste pagine come quello squisito esponente che egli è della sensibilità romantica:

«*Tu me dis que les punaises de Ruchiouk-Hânem*» scrive egli a proposito dell'etera araba²⁷
«*te la dégradent; c'est là, moi, ce qui m'enchantait. Leur odeur nauséabonde se mêlait au parfum de sa peau ruisselante de santal. Je veux qu'il y ait une amertume à tout, un éternel coup de sifflet au milieu de nos triomphes, et que la désolation même soit dans l'enthousiasme. Cela me rappelle Jaffa, où en entrant je humais à la fois l'odeur des citronniers et celle des cadavres; le cimetière défoncé laissait voir les squelettes à demi pourris, tandis que les arbustes verts balançaient au-dessus de nos têtes leurs fruits dorés. Ne sens-tu pas que cette poésie est complète, et que c'est la grande*

synthèse? Tous les appétits de l'imagination et de la pensée y sont assouvis à la fois».

Il Baudelaire dice la stessa cosa nel suo *Hymne à la Beauté*, inno a quella beltà che egli chiama altrove (*Causerie*): «dur fléau des âmes».

*Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,
O Beauté? Ton regard, infernal et divin,
Verse confusément le bienfait et le crime.*

... ..

*Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te
moques;*

*De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins
charmant,*

*Et le Meurtre, parmi tes plus chères bréloques,
Sur ton ventre orgueilleux danse
amoureusement.*

... ..

*L'amoureux pantelant incliné sur sa belle
A l'air d'un moribond caressant son tombeau.*

*Que tu viennes du ciel ou de l'enfer,
qu'importe,*

O Beauté! monstre énorme, effrayant, ingénu!

*Si ton œil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la
porte*

D'un infini que j'aime et n'ai jamais connu?

E in un passo dei *Journaux intimes*:^{[28](#)}

«J'ai trouvé la définition du Beau, de mon Beau.

«C'est quelque chose d'ardent et de triste... Une tête séduisante et belle, une tête de femme, veux-je dire, c'est une tête qui fait rêver à la fois, – mais d'une manière confuse, – de volupté et de tristesse; qui comporte une idée de mélancolie, de lassitude même de satiété, – soit une idée contraire, c'est-à-dire une ardeur, un désir de vivre, associés avec une amertume refluant, comme venant de privation et de désespérance. Le mystère, le regret sont aussi des caractères du Beau.

*«Une belle tête d'homme... contiendra aussi quelque chose d'ardent et de triste, – des besoins spirituels, – des ambitions ténébreusement refoulées, – l'idée d'une puissance grondante et sans emploi, – quelquefois l'idée d'une insensibilité vengeresse... quelquefois aussi... le mystère, et enfin (pour que j'aie le courage d'avouer jusqu'à quel point je me sens moderne en esthétique) le malheur. Je ne prétends pas que la Joie ne puisse pas s'associer avec la Beauté, mais je dis que la Joie est un des ornements les plus vulgaires, tandis que la Mélancolie en est pour ainsi dire l'illustre compagne, à ce point que je ne conçois guère (mon cerveau serait-il un miroir ensorcelé?) un type de Beauté où il n'y ait du Malheur. Appuyé sur – d'autres diraient: obsédé par – ces idées, on conçoit qu'il me serait difficile de ne pas conclure que le plus parfait type de Beauté virile est Satan – à la manière de Milton».*²⁹

Un passo che serve di chiosa al Madrigal triste:

Sois belle! et sois triste!...

... ..

*Je t'aime surtout quand la joie
S'enfuit de ton front terrassé;
Quand ton cœur dans l'horreur se noie;
Quand sur ton présent se déploie
Le nuage affreux du passé.*

*Je t'aime quand ton grand œil verse
Une eau chaude comme le sang;
Quand, malgré ma main qui te berce,
Ton angoisse, trop lourde, perce
Comme un râle d'agonisant.*

*J'aspire, volupté divine!
Hymne profond, délicieux!
Tous les sanglots de ta poitrine...*

Il concetto espresso nell'*Ode alla Melanconia* del Keats («Ella dimora con la Bellezza, la Bellezza che deve morire...») è così ribadito dal Baudelaire: «La mélancolie, toujours inséparable du sentiment du beau».³⁰ Un famoso passo del libro terzo dei *Mémoires d'Outre-tombe* di quel precursore del decadentismo che fu lo Chateaubriand indica in modo assai trasparente qual genere di voluttà sia provocato da un paesaggio melanconico:

«Le saccage des bûcherons paraissait plus tragique encore à ce moment de l'année où tout s'apprêtait à revivre. Dans l'air attiédi les rameaux déjà se gonflaient; des bourgeons éclataient et, coupée, chaque branche pleurait sa

*sève. J'avancais lentement, non point tant triste moi-même qu'exalté par la douleur du paysage, grisé peut-être un peu par la puissante odeur végétale que l'arbre mourant et la terre en travail exhalaient. À peine étais-je sensible au contraste de ces morts avec le renouveau du printemps; le parc, ainsi, s'ouvrait plus largement à la lumière qui baignait et devait également mort et vie; mais cependant, au loin, le chant tragique des cognées, occupant l'air d'une solennité funèbre, rythmait secrètement les battements heureux de mon cœur».*³¹

Ma non si finirebbe mai di citare testimonianze di scrittori romantici e decadenti sull'unione inseparabile del bello e del triste, su questa suprema bellezza che è bellezza maledetta. Victor Hugo, nelle cui vene non scorreva certo il sangue travagliato degli Shelley, dei Keats, dei Flaubert e dei Baudelaire, pure, sulle orme del Baudelaire, attestava solennemente la parentela della Bellezza colla Morte. Aveva detto il Baudelaire (*Les Deux Bonnes Sœurs*):

*La Débauche et la Mort sont deux aimables
filles*

... ..

*Et la bière et l'alcôve en blasphèmes fécondes
Nous offrent tout à tour, comme deux bonnes
sœurs,
De terribles plaisirs et d'affreuses douceurs.*

E l'Hugo, in un sonetto del 1871:³²

*La Mort et la Beauté sont deux choses
profondes*

*Qui contiennent tant d'ombre et d'azur qu'on
dirait*

Deux sœurs également terribles et fécondes

Ayant la même énigme et le même secret.

Tanto sorelle, in verità, per i romantici, da
fondersi in una sola erma bifronte di bellezza
fatale, intrisa di corruzione e di melanconia,
bellezza da cui tanto più copioso sgorga il
godimento, quanto più il gusto ne è carico
d'amarezza.

L'immagine in te ritrovai
della perigliosa Bellezza
che di sé m'accese e m'accende,

... ..

urna di tutti i mali,
profondità di dolore
e di colpa, remota
cagione di lutti infiniti,
funesto silenzio ove rugge
ebro di lussuria e di strage
l'umano mostro nudrito
d'inganni pe'l labirinto
dei tempi. L'aspetto sublime
dell'Ombra cui l'arte m'è fisa
in te raffiguro Ippodàmia.

Così il d'Annunzio³³ inneggiando alla genitrice d'Atreo, «piena il fianco regale / di fertilità spaventosa»; Bellezza che è Morte, come nella quartina dell'Hugo, bellezza letale i cui attributi sono nel d'Annunzio gli stessi che nel poeta francese: *profonde* (profondità di dolore), *terrible, féconde* (fertilità spaventosa), *qui contient tant d'ombre...* (l'aspetto sublime dell'Ombra...).

3. Che questo special tipo di bellezza fossero i romantici i primi a sentirlo, come certo furono i primi a dissertarci su, sarebbe arrischiato asserire. Nel Settecento il Vauvenargues ci presenta un genere di libertino che trova la bellezza insipida se non s'insaporisce «d'un air de corruption»;³⁴ e i libertini di tutte le epoche, si può star sicuri, l'avran pensata così. E anticipazioni si possono trovare in quello scrittore che ci sorprende spesso per la modernità di certi spunti, il Diderot, che scriveva a Sophie Volland: «*Presque toujours ce qui nuit à la beauté morale redouble la beauté poétique. On ne fait guère que des tableaux tranquilles et froids avec la vertu; c'est la passion et le vice qui animent les compositions du peintre, du poète et du musicien*». E che altro se non un gusto per la bellezza medusea assai analogo a quello dei romantici può aver ispirato i quadri macabri di Hans Baldung Grien e di Niklaus Manuel Deutsch al principio del Cinquecento, quadri ove l'amplesso della Morte con una donna formosa ha tutte le caratteristiche del vampirismo che farà tanto farneticare i romantici? O le scene di tortura e di flagellazione del Magnasco?

Ma, per non allontanarci dal campo letterario, si pensi, tra i poeti delle età anteriori, a colui il cui nome i romantici idolatrarono, e che il Barrès disse³⁵ «le plus grand du Midi» (e l'elogio, venendo da tal persona, è sintomatico): Torquato Tasso.

Era, è vero, l'età del Tasso, tutta piena degli spiriti della Controriforma, che insisteva sulla bellezza del martirio per la Fede, e di pitture fosche e cruenti adornava gli altari; ma non è senza significato che la poesia del Tasso tocchi alcune delle più alte cime in rappresentazioni dove la bellezza e la morte s'intrecciano. Anche agli occhi di lui il dolore pareva dar rilievo alla bellezza, e il martirio esprimerne più commoventi note. Si è giustamente osservato³⁶ come Olindo, legato al rogo accanto all'amata, sebbene in apparenza martire della Fede, non parli che il linguaggio dell'ardente affetto e della brama. La morte imminente sembra conferire un brivido nuovo all'amore, e Sofronia che, le molli braccia strette da aspre ritorte, con occhi pietosi rimira l'amante, appare più bella e desiderabile nel punto che è insidiata dal supplizio. Olindo è lieto di essere consorte del rogo:

Ed oh mia morte avventurosa a pieno!

Oh fortunati miei dolci martiri!

S'impetrerò che giunto seno a seno

L'anima mia ne la tua bocca spiri...

Sarà forse ardito veder qui lo stesso sentimento che dettava al Flaubert quegli accenti più espliciti della *Tentation*, allorché il

santo, flagellandosi, si trasporta nella fantasia accanto all'amata Ammonaria, la martire?

«J'aurais pu être attaché à la colonne près de la tienne, face à face, sous tes yeux, répondant à tes cris par mes soupirs; et nos douleurs se seraient confondues, nos âmes se seraient mêlées. (Il se flagelle avec furie). Tiens, tiens! pour toi, encore! – Mais voilà qu'un chatouillement me parcourt. Quel supplice! quelles délices! ce sont comme des baisers. Ma moelle se fond! je meurs».

Opportunamente la didascalia nota: «L'ombre des cornes du Diable reparaît». Il Flaubert non si faceva illusioni sul valore cristiano dell'atto d'Antonio. E non doveva farsene lo Chateaubriand quando il suo René attribuiva a Céluta le parole: «Mêlons des voluptés à la mort». Se il Tasso si facesse illusioni sui sentimenti d'Olindo non può dirsi con certezza. In ogni modo, a ragione osserva il Donadoni che «l'episodio diceva una linea fondamentale della fisionomia del poeta: ed era un bisogno per lui di non indugiare ad esprimere una delle voci più profonde e più dolenti dell'anima sua»; e a ragione nota l'identità sostanziale del motivo con quello di Tancredi che uccide senza riconoscerla l'amata Clorinda, quella minore e maggior sorella della Camilla dell'*Eneide*. Anche in questo episodio la tragicità conferisce un pathos più sottile alla bellezza:

Ma ecco omai l'ora fatale è giunta,
Che 'l viver di Clorinda al suo fin deve.
Spinge egli il ferro nel bel sen di punta,
Che vi s'immerge, e 'l sangue avido beve;

E la veste, che d'òr vago trapunta
Le mammelle stringea tenera e leve,
L'empie d'un caldo fiume. Ella già sente
Morirsi, e 'l piè le manca egro e languente.

... ..

Amico, hai vinto: io ti perdón... perdona
Tu ancora...

... ..

In queste voci languide risuona
Un non so che di flebile e soave
Ch'al cor gli scende, ed ogni sdegno ammorza,
E gli occhi a lagrimar gli invoglia e sforza.

... ..

D'un bel pallore ha il bianco volto asperso,
Come a' gigli sarian miste viole:
E gli occhi al cielo affissa; e in lei converso
Sembra per la pietate il cielo e 'l sole:
E la man nuda e fredda alzando verso
Il cavaliere, in vece di parole,
Gli dà pegno di pace. In questa forma
Passa la bella donna, e par che dorma.

La morte di Clorinda ci rivela tutto il suo significato quando ricordiamo l'accorato desiderio di Erminia, d'essere uccisa da Tancredi. Erminia (canto VI, st. 84-85) mescola coll'amore le idee di prigionia e di morte in modo assai caratteristico:

E forse or fòra qui mio prigioniero,
E sosterrìa da la nemica amante
Giogo di servitù dolce e leggiro;
E già per li suoi nodi i' sentirei
Fatti soavi e alleggeriti i miei.

O vero a me da la sua destra il fianco
Sendo percosso, e riaperto il core,
Pur risanata in cotal guisa al manco
Colpo di ferro avria piaga d'Amore:
Ed or la mente in pace e 'l corpo stanco
Riposariansi...

E quando Erminia finalmente ritrova Tancredi,
egli è simile a un morto, dissanguato dal duello
con Argante (canto XIX, st. 107 sgg.):

Da le pallide labra i freddi baci,
Che più caldi sperai, vuo' pur rapire;
Parte torrò di sue ragioni a morte,
Baciando queste labra esangui e smorte.

Pietosa bocca...

... ..

Lecito sia ch'ora ti stringa, e poi
Versi lo spirto mio fra i labri tuoi.

Rinvenne quegli...

... ..

Aprì le labra, e con le luci chiuse

Un suo sospir con que' di lei confuse.

Ora Erminia, la creatura sentimentale inebriata della sua voluttà di pianto, è, come è stato osservato,³⁷ il Tasso medesimo.

Altrove, nell'*Aminta*, è la bellezza di Silvia a ricevere un più pungente fascino dalla penosa condizione a cui l'ha ridotta il satiro. Anche qui, l'amante si trova presso alla bella dolente; questa volta non per morire con lei o per ucciderla, ma per sciogliere i nodi coi quali il satiro l'ha avvinta all'albero. E, ancora nell'*Aminta*, ricordiamo la scena in cui il pastore, martire d'Amore, risorge a vita sotto i baci di Silvia, sicché il suicidio

...sotto

Una dolente immagine di morte

Gli recò vita e gioia.

Motivi estrinseci – il martirio per la fede nel caso della coppia Olindo-Sofronia, l'ignoranza circa il vero essere dell'avversario nel caso di Tancredi e Clorinda, la difesa contro il satiro nel caso di Aminta e Silvia – posson distrarci per un momento da quella che è la comune ispirazione del Tasso in codesti episodi, ispirazione che va ricercata in un peculiare senso di doloroso piacere assai affine a quello che ritroveremo in molti romantici:

*'Tis the melodious hue of beauty thrown
Athwart the darkness and the glare of pain,
Which humanize and harmonize the strain.*

A esaminare da questo punto di vista la vita del Tasso, si potrebbero trovare ulteriori conferme; forse egli provava la voluttà di sentirsi vittima, e la sua prigionia fu non meno sofferta che goduta; e quel suo travestimento per sconvolgere la sorella colla notizia della propria morte è atto di esaltato sì, ma può anche essere atto d'un epicureo del dolore.

In un Tasso la voluttà del dolore è evidente e tipica; assai evidente, ma meno specifica, in alcuni dei drammaturghi elisabettiani, specialmente in un Marlowe e in un Webster, in cui la notò un giudice competentissimo quale il Swinburne.³⁸

È vero che i drammi elisabettiani abbondano di orrori, e rincarano la dose sulle atrocità del loro modello, il teatro di Seneca, ma come indice di gusto anche un *Tito Andronico*, per caricaturale, inumano e puerile che possa apparirci, ha il suo significato, ché tocchi d'ambiente come ad esempio la descrizione della sinistra forra in cui è gittato il cadavere di Bassiano mostrano un compiacimento dell'orrido che ferma la nostra attenzione più delle atrocità sensazionali: l'orrore, per così dire, da epico si fa elegiaco. In Marlowe, poi, gli spettacoli di sangue non sono sentiti come orripilanti, ma come esaltanti; il suo *Tamerlano* è da cima a fondo un peana di crudeltà; e l'improvvisa transizione, nell'animo del conquistatore, dalla sete di sangue alla adorazione della bellezza (*Tamerlano*, Prima Parte, atto v, scena 2, 66 sgg.) è un tratto

personale a cui invano si cercherebbero casi affini nella copiosa produzione elisabettiana. La vita del Marlowe poi, la sua indubbia attrazione per l'androgino, concordano a farci interpretare la sua esaltazione della strage come un tratto non isolato, anzi come un tipico aspetto d'una coerente fisionomia.

Parlando del dramma inglese della Restaurazione, un moderno critico³⁹ osservava come «un certo pervertimento del gusto nazionale – già riconoscibile fin dai tempi elisabettiani – faceva sì che ci si dilettaesse d'ogni sorta di rapporti anormali». E cita i casi della passione di Polydore per Monimia nell'*Orfana* dell'Otway, e soprattutto della presentazione dell'incesto come nobile esaltazione erotica nell'*Edipo* del Dryden e del Lee. Il motivo dell'incesto, che John Ford aveva trattato da apologista in *'Tis Pity She's a Whore*, torna, circonfuso d'un alone romantico, nell'ultima scena del *Don Sebastian* del Dryden, nei cui drammi l'amore, anzi addirittura una notte di amore, è presentato come fine supremo, come *summum bonum* (sarà un romantico vittoriano, il Browning, a decorare di questo titolo una poesia ov'è argomento il bacio d'una ragazza). Quanto quel trattamento del motivo dell'incesto potesse rispondere a un preciso gusto della corte di Carlo II può facilmente indovinarsi da ciò che sappiamo dei costumi di quella; d'altronde fu il re stesso a suggerire la famigerata scena masochistica con Nicky Nacky e la sfacciata satira di Shaftesbury ivi contenuta in *Venezia salvata* dell'Otway: un'altra scena simile può trovarsi nel *Virtuoso* di Shadwell. La satira politica non basta a spiegare la rappresentazione del vizio sul palcoscenico; bisogna supporre un misto di esibizionismo e di compiacimento di

voyeur alla base dello spasso che la società della Restaurazione provava nel vedere i propri costumi riprodotti nel teatro o scherniti nelle satire. Autori di queste, va tenuto presente, erano prima di tutto gli stessi libertini, con Rochester alla testa. Ma il caso di Otway ci riporta alle considerazioni che facevamo poco fa sul Tasso, ch   quel drammaturgo mostra, insieme con una recrudescenza del gusto elisabettiano per l'orrifico (condiviso da Nathaniel Lee), un abbandono alla nobile volutt   del pianto e un'effeminatezza generale. Il tema centrale di Otway, da lui tentato in *Don Carlos* e trattato con successo in *Venice Preserved*,    quello dell'uomo deliberatamente condotto al sacrificio dalla donna che ama: Jaffeir si paragona (atto IV) a un agnello legato deposto dalla sacerdotessa sull'altare, che appena bela, «tanto piacere prova nella pena»; le parole di Jaffeir a Pierre (atto II, 424 sgg.; IV, 447 sgg.) sono non meno caratteristiche d'una dedizione femminea; lo spirito del dramma    tale, che non sorprende che se ne entusiasmasse un artista del decadentismo, Hugo von Hofmannsthal, che ne diede un rifacimento (*Das gerettete Venedig*, 1905).

4. Quanto    da ascriversi, a ricerca di nuovi effetti, e quanto a genuino sentire nelle esaltazioni secentesche di belle deformi o sofferenti? Quanto, per dirla col Babbitt,    «romanticismo intellettuale», piuttosto che romanticismo emotivo? Nessun dubbio che in molti casi non si trattasse di mero partito concettistico. Quando Alessandro Adimari snocciola il suo rosario di «scherzi e paradossi

poetici sopra la beltà delle donne fra' difetti ancora ammirabili e vaghe»,⁴⁰ nessuno vorrà immaginare che la sua sensibilità fosse in gioco. L'Adimari evidentemente mirava solo a stupire i lettori mostrando come un difetto potesse torcersi in pregio, e la sua gara di belle non è altro che una sorta di corsa con *handicap*. Ma se questo spirito scherzoso – che è poi quello stesso che dettava al Berni certi suoi capitoli in lode di cose spregevoli e nocive – si ritrova in fondo a tutte le galanterie secentesche a proposito di belle deformi o sofferenti, non è escluso che in alcuni casi il concetto s'impostasse su «un non so che» della sensibilità, su un brivido nuovo. Il motivo della bellezza matura o addirittura annosa, antico almeno quanto l'Antologia Palatina (V, 258: «Il tuo autunno eccelle l'altrui primavera, e il tuo inverno è più caldo dell'estate altrui»), è ripreso, tra gli altri, dal Tasso⁴¹ per Lucrezia d'Este, da John Donne per Magdalen Herbert,⁴² e non è poi così eccentrico da doverne sospettare la sincerità. E tanto poco era un puro scherzo o paradosso quel famoso sonetto dell'Achillini su una bellissima mendica

Sciolta il crin, rotta i panni, e nuda il piede
Donna, cui fe' lo Ciel povera e bella,
Con fioca voce, e languida favella
Mendicava per Dio poca mercede

che piacque generalmente, e fu imitato anche all'estero.⁴³ E l'Achillini ha pure un sonetto su una bella epilettica (*Bellissima Spiritata*), ove mira «fatto albergo di furie un sì bel viso»; e parecchi poetarono sul tema della cortigiana

frustata, tra gli altri A. G. Brignole-Sale nelle
Instabilità dell'Ingegno:⁴⁴

La man, che ne le dita ha le quadrella,
Con duro laccio al molle tergo è avvolta;
L'onta a celar, ch'è ne le guance accolta,
Spande il confuso crin ricca procella.

Su 'l dorso, ove la sferza empia flagella,
Grandine di rubini appar disciolta;
Già dal livor la candidezza è tolta,
Ma men candida ancor, non è men bella.

Su quel tergo il mio cor spiega le piume,
E per pietà di lui già tutto esangue,
Ricever le ferite in sé presume.

In quelle piaghe agonizzando ei langue:
Ma non si serba il solito costume,
Ché 'l sangue al cor, non corre il core al
sangue.

Altri tre sonetti fan seguito a questo, e poi
prosegue il racconto così:

«Ebbe vanto Carlo di gentile carnefice, poscia
che quei versi erano flagelli sì delicati; e
ciascuno professossi ambizioso di cotali
percosse, *se davano bellezza via più che pena*».

Sullo stesso tema scrisse in Inghilterra il Lovelace, aggiungendovi una punta d'empietà. Alla cortigiana che s'avvia alla penitenza, egli dice:⁴⁵

«E mentre i tuoi piedi ignudi benedicon la via, il popolo non ti dileggia, ma prega, e invece di prostituta ti chiama monaca».

La voluttà della pena era idiosincrasia ben nota agli ecclesiastici. François Bonal (*Le Chrétien du temps*, 1665)⁴⁶ parlando di quel «romanzo crudele» che i Giansenisti, secondo lui, avevano edificato sulla teologia della grazia, dice che alcuni

«trouvent ce système fort chrétien, quoiqu'ils ne se puissent empêcher de le sentir et de l'avouer non seulement dur, mais encore horrible. Mais aussi, comme ils confondent leur langage avec celui de saint Paul, la dureté même et la terreur semblent raffiner leur dévotion et plus ils tremblent de peur, plus ils s'imaginent être transis de piété... Il se trouve des yeux faits ainsi, qui ne prendront qu'un fade plaisir à voir des tableaux de paysage divertissants dans une galerie, et qui se repaîtront d'une terrible volupté dans les peintures des embrasements, des naufrages... parce que ce sont des objets plus piquants et amusants, puis ils sont funestes et tragiques».

5. Molti di questi temi di bellezza intorbidata riappaiono presso i romantici, ma quello che nei secentisti era spesso soltanto posa dell'intelletto, diventa nei romantici posa della sensibilità. Al concetto dei secentisti subentra la sensazione dei romantici. Un Adimari potrà giocare d'ingegno su

una bella gobba, una bella negra, una bella pazza e una bella sepolta, ma si può esser certi che egli non avrà mai cercato di dar corpo reale a quei grotteschi e ghiribizzi della sua fantasia. Un romantico cercherà, invece, di vivere quei travimenti della fantasia o, per lo meno, di dare ad intendere un fondo d'esperienza. Inoltre, se nel Seicento l'apparizione di quei temi era sporadica e marginale, e gli scrittori v'arrivavano più per un'alzata d'ingegno che per curiosità dei sensi (l'Adimari insegna, colla sua lista più o meno esauriente di difetti), presso i romantici quei medesimi temi s'inserivano naturalmente nel gusto generale dell'epoca che portava al disordinato, al macabro, al terrifico e allo strano. Un Marino teorizzerà sulla meraviglia che è il fine del poeta, e scoprirà nuove province dell'inusitato e dello strano come un matematico che tira le conseguenze d'una serie di equazioni: suo fine, puramente di stupire il razicinio del lettore. Altro è l'accento del Baudelaire quando enuncia un principio in apparenza simile:

*Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel,
qu'importe?*

Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau.

Il Baudelaire non mira a stupire il razicinio, ma anzi a scuotere il senso morale del lettore, e se spesso è come un attore che recita una parte dinanzi allo specchio, è però attore a mezzo convinto della sua parte, e qualche volta più oltre che a mezzo.

Ho accennato a un sonetto dell'Achillini su una bellissima spiritata:

Là nel mezzo del Tempio a l'improvviso
Lidia traluna gli occhi, e tiengli immoti,
E mirano i miei lumi a lei devoti
Fatto albergo di furie un sì bel viso.

Una bellissima spiritata è pure l'idolo dell'Élie
Mariaker del Boulay-Paty:

*Rose et pâle soudain, le jeune fille frêle
Qui tombe du haut mal, âme forte et corps
grêle,
Je l'aimerais surtout à l'adoration!*

... ..

Cette beauté souffrante, oh! voilà mon envie!

E quando egli va in estasi per il «regard
enragé» della cugina, e l'adora per essere

*Un démon de velours, une pensionnaire,
Belle de deux défauts, grêle et poitrinaire*

o quando Barbey d'Aurevilly, nel racconto
giovanile *Léa* (1832), descrive l'amore di
Réginald per la tisica Léa in questi termini:

*«Mais si! si! ma Léa, tu es belle, tu es la plus
belle des créatures! Je ne te donnerais pas, toi,
tes yeux battus, ta pâleur, ton corps malade, je
ne les donnerais pas pour la beauté des anges
dans le ciel». Et ces yeux battus, cette pâleur, ce*

corps malade, il les étreignait dans tous ses rêves des enlacements de sa pensée frénétique et sensuelle... Cette mourante dont il touchait le vêtement, le brûlait comme la plus ardente des femmes. Il n'y avait pas de bayadère aux bords du Gange, pas d'odalisque dans les baignoires de Stamboul, il n'y aurait point eu de bacchante nue dont l'étreinte eût fait plus bouillonner la moelle de ses os que le contact, le simple contact de cette main frêle et fiévreuse dont on sentait la moiteur à travers le gant qui la couvrait»⁴⁷

tanto poco mirano a uno scherzo o paradosso alla maniera dell'Adimari, che intorno a loro, nella vita d'ogni giorno, si poneva ogni studio dalle belle alla moda per apparire adorne di quegli adorabili difetti. Lo stesso Élie Mariaker sembra quasi ormeggiare i concetti del Donne sulla bellezza autunnale, quando dichiara di aborreire i volti freschi e paffuti, perché «la mer s'étire et se ride quand il y a un orage». Concetto bello e buono, ma il tono è diverso da quello d'un concetto secentesco. Diverso, perché l'appello del poeta non è alla mente, ma al senso. S'affettava un vero e proprio gusto per la bellezza minata dal male o addirittura putrescente. Si scrivevano versi sui cadaveri:

*Le nénuphar est beau près de ta chair bleuie,
Livide, et que dévore un grand reptile vert*

e si dissertava sulla bellezza moribonda, in questi termini:

«De légères veines bleues marquent de leurs fines arabesques sa peau mate, trace sombre des baisers que lui a déjà donnés la Mort, la Mort, à

qui elle appartiendra peut-être bientôt, elle que j'aime jusqu'à l'effolement.

«Dans son visage pâle et quelquefois livide, ses yeux brillent comme des flammes, et les lueurs phosphorescentes qui sortent de leurs orbites décharnées ressemblent aux feux follets que par les soirs orageux d'été l'on voit errer sur les marécages où pourrissent des choses pestilentielles.

*«Autour de sa bouche flottent des teintes nacrées et bleuâtres, comme sur un fruit qui sentirait les premières atteintes de la décomposition... Et je l'aime pour tout le mystère de mort qu'elle recèle, pour le symbole vivant qu'elle est à mes yeux de l'universelle destruction, je l'aime pour sa grâce funéraire, et comme une belle amphore, effilée et gracile, placée sur un tombeau...».*⁴⁸

6. Belle mendicanti, seducenti vecchie, negre affascinanti, cortigiane avviliti: tutti questi motivi che i secentisti avevan trattato a cuor leggero e per gioco d'ingegno, li ritroviamo impregnati di un acre sapore di realtà nei romantici e in quel poeta in cui la Musa romantica distillò i più squisiti veleni, in Baudelaire.

Ecco la *mendicante rousse*, lontana sorella della «bellissima mendica» dell'Achillini, persona veramente esistita, ispiratrice di un'ode di Théodore de Banville (*À une petite chanteuse des rues*), di un ritratto di De Roy (*La petite guitariste*) e dell'odicina del Baudelaire:

*Blanche fille aux cheveux roux
Dont la robe par ses trous
Laisse voir la pauvreté
Et la beauté,*

*Pour moi, poète chétif,
Ton jeune corps maladif
Plein de taches de rousseur
A sa douceur.*

... ..

*Va donc, sans autre ornement,
Parfum, perles, diamant,
Que ta maigre nudité,
O ma beauté!*

L'Achillini aveva concluso allo stesso modo:

Ché se vaga sei tu d'altro tesoro,
China la ricca e preziosa testa,
Che pioveran le chiome i nembi d'oro.

Ma nel Baudelaire il concetto s'è consumato in un'esperienza vissuta, e le «taches de rousseur», invece di suggerire gelidi paragoni mitologici come nel sonetto dell'Adimari sulla bella lentiginosa (perché l'Adimari ha anche provveduto a questo caso), provocano una vibrazione del senso.

Ecco Sarah Louchette, l'ebreina losca, parente lontana della «bella guercia» e anche della «bella calva» dei secentisti (ritroverai anche queste nell'Adimari), che ispirava a Baudelaire, allora studente di liceo, questi versi:

*Je n'ai pas pour maîtresse une lionne illustre.
La gueuse, de mon âme emprunte tout son lustre.*

*Insensible aux regards de l'univers moqueur,
Sa beauté ne fleurit que dans mon triste cœur.*

... ..

*Vice beaucoup plus grave, elle porte perruque,
Tous ses beaux cheveux noirs ont fui sa blanche nuque,*

*Ce qui n'empêche pas les baisers amoureux
De pleuvoir sur son front plus pelé qu'un lépreux.*

*Elle louche et l'effet de ce regard étrange,
Qu'ombragent des cils noirs plus longs que ceux d'un ange,*

Est tel que tous les yeux, pour qui l'on s'est damné,

Ne valent pas pour moi son œil juif et cerné.

*Elle n'a que vingt ans, la gorge déjà basse
Pend de chaque côté, comme une calebasse,
Et pourtant, me traînant chaque nuit sur son corps,*

Ainsi qu'un nouveau-né, je la tette et la mords.

... ..

*Je la lèche en silence, avec plus de ferveur
Que Madeleine en feu les deux pieds du
Sauveur.*

*Si vous la rencontrez bizarrement parée,
Se faufilant, au coin d'une rue égarée...*

*Messieurs, ne crachez pas de jurons ni
d'ordure*

*Au visage fardé de cette pauvre impure
Que déesse Famine a, par un soir d'hiver,
Contrainte à relever ses jupons en plein air.*

*Cette bohème-là, c'est mon tout, ma richesse,
Ma perle, mon bijou, ma reine, ma duchesse,
Celle qui m'a bercé sur son giron vainqueur
Et qui dans ses deux mains a rechauffé mon
cœur.*

E ritroviamo nel Baudelaire anche la bella
scheletrica, la *Nymphe macabre*.⁴⁹

*Tu n'es certes pas, ma très chère,
Ce que Veillot nomme un tendron*

... ..

*Tu n'es plus fraîche, ma très chère,
Ma vieille infante! Et cependant
Tes caravanes insensées
T'ont donné ce lustre abondant
Des choses qui sont très usées
Mais qui séduisent cependant.*

*Je ne trouve pas monotone
La verdure de tes quarante ans,
Je préfère tes fruits, Automne,
Aux fleurs banales du Printemps!
Non, tu n'es pas monotone!*

*Ta carcasse a des agréments
Et des grâces particulières;
Je trouve d'étranges piments
Dans le creux de tes deux salières;
Ta carcasse a des agréments!*

... ..

*Tes yeux qui semblent de la boue
Où scintille quelque fanal,
Ravivés au fard de ta joue,
Lancent un éclair infernal!...*

Se qui Baudelaire petrarcheggia sull'orribile,
come ebbe a scrivergli il Sainte-Beuve, più o
meno al modo d'un secentista, e se il sapore

della mistificazione è smaccato in quelle sue storie di amori con nane e con gigantesse che egli si compiacque di raccontare a Madame de Molènes,⁵⁰ non è men vero però che il suo senso della bellezza era eminentemente «meduseo». Quello che egli dichiara in *Choix de maximes consolantes sur l'amour* mette a nudo il curioso processo psicologico degli amori eccentrici, ed è passibile di applicazione generale a tanti altri romantici:

«Je suppose votre idole malade. Sa beauté a disparu sous l'affreuse croûte de la petite vérole, comme la verdure sous les lourdes glaces de l'hiver. Encore ému par les longues angoisses et les alternatives de la maladie, vous contemplez avec tristesse le stigmaté ineffaçable sur le corps de la chère convalescente; vous entendez subitement résonner à vos oreilles un air mourant exécuté par l'archet délirant de Paganini, et cet air sympathique vous parle de vous-même, et semble vous raconter tout votre poème intérieur d'espérances perdues. – Dès lors, les traces de petite vérole feront partie de votre bonheur et chanteront toujours à votre regard attendri l'air mystérieux de Paganini. Elles seront désormais non seulement un objet de douce sympathie, mais encore de volupté physique, si toutefois vous êtes un de ces esprits sensibles pour qui la beauté est la promesse de bonheur.⁵¹ C'est surtout l'association des idées qui fait aimer les laides; car vous risquez fort, si votre maîtresse grélée vous trahit, de ne pouvoir vous consoler qu'avec une femme grélée.

«Pour certains esprits plus curieux et plus blasés, la jouissance de la laideur provient d'un sentiment encore plus mystérieux, qui est la soif de l'inconnu, et le goût de l'horrible. C'est ce

sentiment, dont chacun porte en soi le germe plus ou moins développé, qui précipite certains poètes dans les amphithéâtres et les cliniques, et les femmes aux exécutions publiques. Je plaindrais vivement qui ne comprendrait pas; - une harpe à qui manquerait une corde grave!... Il y a des gens qui rougissent d'avoir aimé une femme, le jour qu'ils s'aperçoivent qu'elle est bête... La bêtise est souvent l'ornement de la beauté; c'est elle qui donne aux yeux cette limpidité morne des étangs noirâtres, et ce calme huileux des mers tropicales».

Questo passo, si è detto, getta sufficiente luce su quella che fu la grande avventura erotica di Baudelaire con la «bella negra» Jeanne Duval. Bella, pare, almeno nell'opinione del Baudelaire, e stupida secondo l'opinione di tutti, compreso il poeta. La «bella schiava» del Marino, *nigra e formosa* come la donna del *Cantico dei Cantici*:

Nera sì, ma se' bella, o di natura
Fra le belle d'amor leggiadro mostro;
Fosca è l'alba appo te...

la bella negra dell'Adimari:

Negra sì, ma se' bella, e chi nol crede
Di tenebre ammantato il ciel rimiri,
Tu con due sole stelle incendio spiri,
Ei con molt'occhi appena arder si vede...

ci appaiono quasi come prefigurazioni di colei di cui il Baudelaire scrisse:

*C'est Elle! noire et pourtant lumineuse*⁵²

e anche:

*Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne,
O vase de tristesse, ô grande taciturne,
Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,
Et que tu me parais, ornement de mes nuits,*

*Plus ironiquement accumuler les lieues
Qui séparent mes bras des immensités bleues.
Je m'avance à l'attaque, et je grimpe aux
assauts,
Comme après un cadavre un chœur de
vermisseaux,
Et je chéris, ô bête implacable et cruelle!
Jusqu'à cette froideur par où tu m'es plus belle!*

Suprema potenza d'astrazione da un lato («Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne»), e dall'altro quel gusto d'immondizia che suggerisce immagini d'un mondo sotterraneo, putrescente («comme après un cadavre un chœur de vermiseaux»): la grande sintesi, direbbe il Flaubert. Che può esser qui chiamato ad aggiungere parole simili a quelle del Baudelaire riferite sopra:

*«Et quand ce ne serait que le costume impudent, la tentation de la chimère, l'inconnu, le caractère maudit, la vieille poésie de la corruption et de la vénalité».*⁵³

A codeste testimonianze si può far seguire questa dei Goncourt:⁵⁴

«La passion des choses ne vient pas de la bonté ou de la beauté pure de ces choses, elle vient surtout de leur corruption. On aimera follement une femme, pour sa putinerie, pour la méchanceté de son esprit, pour la voyoucratie de sa tête, de son cœur, de ses sens; on aura le goût déréglé d'une mangeaille pour son odeur avancée et qui pue. Au fond, ce qui fait l'appassionnement: c'est le faisandage des êtres et des choses».

Con lo stesso sentimento il Baudelaire considera il paesaggio, e ci dà quei quadri della sua Parigi, tutta ospedali, lupanari, purgatorio, inferno, galera,

Où toute énormité fleurit comme une fleur.

... ..

Je voulais m'enivrer de l'énorme catin

Dont le charme infernal me rajeunit sans cesse...

Je t'aime, ô capitale infâme! Courtisanes

Et bandits, tels souvent vous offrez des plaisirs

*Que ne comprennent pas les vulgaires profanes.*⁵⁵

La tendenza nella pittura francese del secolo scorso, fino ai nostri giorni, a ritrarre aspetti di

paesaggio tormentati e violati dall'uomo, procede da queste «scoperte» baudelairiane.

Bellezza medusea, la bellezza dei romantici, intrisa di pena, di corruzione e di morte. La ritroveremo alla fine del secolo, quando la vedremo illuminarsi del sorriso della Gioconda.^{[56](#)}

*D'Annunzio e l'odor della rosa*⁵⁷

Quando venni richiesto di curare un'antologia dell'opera dannunziana, debbo confessare che dapprima esitai: per quanto il mio primo lavoro serio sia stato uno studio della lingua di Gabriele d'Annunzio, che discussi come tesi di laurea all'Università di Firenze, per quanto la tematica dannunziana abbia dato l'avvio al mio libro più noto, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, e un influsso dannunziano sia probabilmente discernibile nei miei scritti saggistici, per radicati che siano in una tradizione inglese, mi mancava per assolvere puntualmente al compito di quell'antologia una conoscenza minuta della vicenda biografica del grande scrittore, e della storia materiale dei suoi testi. Avevo già quasi rifiutato di occuparmi dell'antologia, quando mi ricordai che quella minuta curiosità biobibliografica era universalmente riconosciuta all'amico Ferdinando Gerra. Egli accettò entusiasticamente di associarsi all'impresa, e grazie alla sua collaborazione l'opera è potuta riuscire completa in tutti i suoi aspetti.

Quello che a me particolarmente interessava era la posizione di Gabriele d'Annunzio nella letteratura europea, e se ho potuto vedere in lui una sintesi del decadentismo, debbo ora aggiungere che un'eccessiva limitazione del suo mondo all'epoca che fu sua può condurre a un travisamento. Se è vero che la tematica dannunziana appartiene a quella sensibilità tardo-romantica che studiai nel mio libro sul decadentismo, non è d'altra parte accettabile

una formula corrente che vorrebbe definire l'arte dannunziana come stile floreale o liberty. Tanto basti, che la rinascita d'interesse per questo stile, perfino nelle sue forme meno riuscite, ai giorni nostri, non ha affatto portato a un maggiore interesse per l'opera dannunziana. Voglio dire che se questa seguita a essere letta, non lo è in quei settori dell'opinione letteraria che seguono le mode. Chiamare *Il piacere* un romanzo liberty non avrebbe più senso che chiamare *Madame Bovary* un romanzo Biedermeier. D'Annunzio non è un artista liberty come lo sono Aubrey Beardsley o Ronald Firbank. La posizione di d'Annunzio nella letteratura italiana richiama se mai quella di Milton nella letteratura inglese: la posizione di un tardo umanista che, modellandosi sui classici, crea una lingua non così discosta dal parlare comune come quella dell'*Hypnerotomachia*, ma pure abbastanza distaccata da farla sentire come artificiale in un'epoca di gusti diametralmente opposti. Oggi, se pure la vecchia retorica si riaffaccia con abiti rammodernati nello strutturalismo, antiretorica è d'altronde la pressoché universale tendenza degli scrittori. In un articolo sugli *Aspetti della lingua della prosa letteraria contemporanea* di Ignazio Baldelli, apparso nel volume 18 di «Cultura e scuola» (aprile-giugno 1966), si dà una rapida campionatura di vari stili italiani succedutisi dal Novecento ad oggi, e si cita un passo dell'*Inchiesta segreta* di G. B. Angioletti (del 1953), ove una stessa frase è resa secondo le successive mode stilistiche, e l'esempio di stile dannunziano è appunto una parodia dello stile aulico o aureo che fu imputato anche a Milton in una celebre stroncatura di T. S. Eliot, in cui il critico rilevava che la complicazione della sua

sintassi era «dettata da un'esigenza di musica verbale», che egli riusciva a un linguaggio artificiale e convenzionale, scrivendo l'inglese come una lingua morta, sicché in lui la poesia si riduceva a un «solenne gioco». Questo scriveva l'Eliot nel 1936; dieci anni dopo, nel 1947, egli, è vero, si ricredeva, dicendo che allora lui e i suoi amici cercavano di restituire il linguaggio al discorso corrente e dovevano quindi opporsi al pericoloso influsso di Milton, mentre, una volta conseguito quello scopo, e cambiata la situazione, l'esperimento di Milton poteva esser considerato non più pericoloso. La situazione mi pare assai simile a quella di d'Annunzio di fronte agli scrittori italiani di oggi. Una reazione allo stile dannunziano poteva essere legittima ai tempi del futurismo, ma oggi che prevalgono ben diversi ideali stilistici da quelli dannunziani, l'ostilità polemica degli scrittori verso d'Annunzio mi pare pecchi non d'avanguardismo, ma di passatismo. Poteva essere legittima l'avversione di un Moravia a d'Annunzio ancora quando egli scrisse *Gl'indifferenti*, ma quell'avversione continuava nel 1963, l'anno delle celebrazioni dannunziane, quando lo stile di d'Annunzio era ormai consegnato alla storia, e polemizzare con lui acrimoniosamente non aveva più senso che polemizzare col Marino o col Tasso per il loro stile. Ma evidentemente non tutti sono capaci della prospettiva storica e dell'equanimità di giudizio di un T. S. Eliot.

Per molti ancora la posizione odierna di d'Annunzio è simile a quella dell'odor della rosa al tempo in cui ne parlava Lorenzo Magalotti in una prosa recentemente pubblicata a cura di Enrico Falqui.⁵⁸ «La rosa, venuta al dì d'oggi in così gran discredito tra i più svogliati odoristi, che ella riman bandita da qualunque più nobile e

più studiata preparazione, bastando che in qualsivoglia concia di profumo s'arrivi a sospettar d'essa, perché subito quel tal odore, quantunque per altro delicato e prezioso, resti infamato col nome di cosa medicinale».

Tornando all'esempio parodistico di stile dannunziano citato da Angioletti, ecco come suonava: «Il mio avo, nella foschia perlata di quei fulvi mattini, aizzava la giumenta al trotto, tra un dorato delirio di ranuncoli, sulla strada bianca come i miei sogni adolescenti...». Tutto quel che si può dire è che, come Milton cercava di raccostare l'inglese al latino, d'Annunzio, proveniente da una regione dove si parlava in dialetto, cercava di modellare la sua lingua sull'italiano classico: entrambi gli autori prendevano ad esempio un ideale stilistico diverso dall'uso corrente, intendevano riformare la lingua. Ma quale artista creatore non ha, in fin dei conti, riformato la lingua? Milton e d'Annunzio volevano riportarla a una presunta nobiltà delle origini.⁵⁹

Nella mia Introduzione all'antologia dannunziana ho contrastato il metodo d'un tipico poeta moderno, Dylan Thomas, con quello d'un poeta rimasto tradizionale come d'Annunzio. Ci sono tuttavia dei punti di contatto tra i due artisti, che gettan luce non solo sulla loro ispirazione, ma anche su quella di tutta una classe di creatori, di artefici della parola. D'Annunzio ha parlato di «carnalità di pensieri», del dono di conferire a ogni pensiero «un peso di sangue», designando così in forma non analitica il dono supremo del Verbo. Il passo d'una lettera di Dylan Thomas a Miss Pamela Hansford può servire di chiarimento analitico a questo genere d'ispirazione. Scrive il Thomas:

«La descrizione d'un pensiero o d'un'azione – per astrusa che possa essere – può centrarsi portandola su un livello fisico. Ogni idea, intuitiva o intellettuale, può essere immaginata e tradotta in termini del corpo, della pelle, del sangue, dei muscoli, delle vene, delle ghiandole, degli organi, delle cellule, e dei sensi. Attraverso la mia piccola isola tenuta insieme dalle ossa io ho appreso tutto quello che so, ho sperimentato tutto, sentito tutto. Tutto ciò che scrivo è inseparabile da codesta isola. Per quanto io posso, dunque, impiego la scena dell'isola per descrivere la scena dei miei pensieri».

A questo processo si riduce la fisicità tanto spesso rimproverata al d'Annunzio, e non mai rimproverata al Thomas che, artista più complesso, ha saputo più abilmente dissimularla. Ma la riprova che nei due artisti operi lo stesso meccanismo di sublimazione può trovarsi nella loro tematica essenziale. Del Thomas ha scritto qualcuno: «È un poeta molto limitato, non sa scrivere che della vita e della morte». Lo stesso potrebbe ripetersi per d'Annunzio.

Certe espressioni usate da d'Annunzio per descrivere il suo «amor sensuale della parola», quale ad esempio: «La trascrizione materiale di certe sillabe talvolta opera così violentemente sul cervello che ne trae getti subitanei d'immagini e di pensieri», potrebbero ancor più appropriatamente descrivere quel che avveniva nel Thomas. Si pensi a una poesia come «*The force that through the green fuse drives the flower*»:

«La forza che premendo lungo la verde miccia spinge il fiore, spinge i miei verdi anni; quella che fa scoppiare le radici degli alberi è la mia distruttrice. Io sono muto a dire alla rosa rechina

che piega la mia giovinezza la stessa febbre invernale.

«La forza che sospinge l'acqua pei meati delle rocce, spinge il mio rosso sangue; quella che le correnti allo sbocco prosciuga, le mie trasforma in cera. E sono muto a dire alle mie vene che alla fonte montana sugge la stessa bocca».

La ricerca della parola perfetta per esprimere una determinata cosa è stata sempre il fine supremo che si proponeva l'artefice d'Annunzio. Leggiamo nel *Notturmo*: «Disperato amore della parola incisa per i secoli! Mistica ebrietà che talvolta della mia stessa carne e del mio sangue stesso faceva il verbo!». E nel *Venturiero senza ventura*:

«Il mio linguaggio mi appartiene come il più potente dei miei istinti: è un istinto carnale purificato ed esaltato dal fuoco bianco della mia intelligenza. Certi costrutti di parole mi salgono dal fondo alla superficie preceduti da un lor proprio barlume, come certe specie degli abissi marini, che lucono prima d'esser ravvisati e predati. Ben io mi ravviso in loro, ben io talvolta conosco in loro quel che in me non conoscevo, quel che di me non immaginavo, assai prima di tenerli e di configgerli vivi nella pagina».

La stessa idea della parola insostituibile, della restituzione del pieno significato a una parola obliterata dall'uso, che è propria di d'Annunzio, ricorre in Dylan Thomas in questi termini:

«Non può esservi compromesso: c'è sempre una sola parola giusta: usala nonostante le sue associazioni ripugnanti o solamente ridicole... S'appartiene alla funzione del poeta prendere una parola corrotta e prostituita, come la bellissima parola *blond* [biondo], e cancellare le

grinze della sua dissolutezza, e rimetterla in circolazione fresca e vergine».

Il raccostamento che son venuto facendo di d'Annunzio con un poeta del passato e con uno del presente dovrebbe aiutare alla sua comprensione e al superamento dei ciechi pregiudizi di coloro che ancora si ostinano a riconoscergli tutt'al più un rango di letterato anziché, come gli spetta di diritto, di artista creatore. Il concetto di «tensione» che Moravia gli applicava per negarla in lui e quindi declassarlo dall'Olimpo, è un concetto moderno, derivato dall'esperienza poetica d'oggi. Ma d'Annunzio non va giudicato prendendo come criterio la *Terra desolata* di T. S. Eliot, più di quanto le belle di Giorgione o di Tiziano possano giudicarsi alla stregua delle *Demoiselles d'Avignon* di Picasso.

Swinburne nel centenario della nascita

Di Algernon Charles Swinburne, che per noi italiani è soprattutto il poeta dei *Songs before Sunrise*, solennemente investito da Mazzini della missione di Aedo della Libertà, si celebra molto più volentieri il centenario della nascita che non quello della morte. Poiché tra il vecchio signore sordo che morì di polmonite in una borghese villetta di Putney il 10 aprile 1909, e il meraviglioso rampollo nato il 5 aprile 1837 dall'incrocio di due nobili stirpi di guerrieri e di cortigiani, i Swinburne e gli Ashburnham, è passato, si direbbe, il rullo compressore dell'età vittoriana. «Credo che mi concederete che, quando la mia razza si decise infine a produrre un poeta, sarebbe stato, a dir poco, curioso se egli si fosse contentato di scrivere null'altro che inni ed idilli destinati a esser letti da ecclesiastici e da giovinette in oratori e salotti». Infatti, la prepotenza del sangue illustre e ribelle era troppo gagliarda perché l'età vittoriana riuscisse a soffocarla o incanalarla di primo acchito. Il blasone dei Swinburne recava il motto: *Semel et semper*, «Una sola volta, ma per sempre». Come l'agave, una sola volta la stirpe avrebbe espresso dal suo duro cesto un fiammeo fiore, un poeta, e per una volta sola, e per sempre, il poeta avrebbe sfidato il secolo borghese, con lo scandalo dei *Poems and Ballads* del 1866. Ma l'età vittoriana avrebbe avuto la sua rivincita. L'anno prima che nascesse il prodigioso fanciullo dalla fiammea chioma in un'aristocratica casa di Belgravia a Londra, era nato da un notaio di paese, in fondo a una provincia (il Norfolk), il predestinato

addomesticatore, lo strumento di cui l'età vittoriana si servì per potare e normalizzare il prepotente germoglio di poco decente forma e di troppo vistoso colore. Ed eccoli alla fine del secolo, Theodore Watts-Dunton e Algernon Charles Swinburne, il domatore e la fiera mansuefatta, a crogiolarsi al sole nel suburbano giardino di The Pines, Putney. Affrontati, seduti su seggiole dal dorso traforato di gusto indiano, esattamente collocate nell'erba del praticello allo stesso angolo, vestiti di giacca scura e pantaloni chiari entrambi, ed entrambi recanti in capo il tubino, il Swinburne e il Watts-Dunton differiscono solo in questo: che il tubino del primo è nero ed ha la falda arcuata, mentre quello dell'altro è grigio ed ha la falda rettilinea e rigonfia; il primo ha la barbetta, il secondo baffi canuti a spazzola; il primo accavalca le gambe, l'altro no. Tengon le braccia tra le ginocchia nello stesso modo, e si guardano; un'altissima siepe perfettamente educata dalle cesoie del giardiniere preclude ogni vista. Così visse gran parte della sua vita, a un ritmo ronfante di convalescenziario, il poeta di *Dolores* e di *Anactoria*.

Ed è certo penoso confrontare questa fotografia con il quadretto di George Richmond, datato 1843, che ci presenta il vispo fanciullo in sottanina tra le sorelle Alice e Edith; quella Alice che una fotografia della fine del secolo ci mostrerà zitella di minute fattezze con un pappagallo sul ginocchio, e la donnetta liscia e adunca nel soffice abito rigonfio, e l'uccello liscio e adunco nel rigonfio piumaggio, hanno un'aria di famiglia che sarebbe buffa se non fosse terrificante (accanto, sul tavolino, c'è una statuetta di Saffo con la lira)... Vittoria Regina li ha domati tutti, livellati tutti, normalizzati tutti,

provinciali e aristocratici, poeti scandalosi e avvocati con velleità letterarie, zitelle e pappagalli: alla fine del secolo han tutti una posa, una cifra, un inconfondibile stampo. Se li metti contro luce, intravedi il volto arcigno, la cretina di velo bianco, e la pettoruta imponente della vedova di Windsor.

Celebriamo, piuttosto che il vecchio signore sordo che ci volge la schiena nel ritratto fin di secolo, il fanciullo in sottanina che ci presenta il volto d'uccelletto un po' grifagno. Non è un volto di bimbo dietro a cui immagineremmo ali di cherubino; ma ancora l'innocente non ha provato alcuna strana eccitazione alla lettura delle torture dei martiri nelle *Vite dei Santi* di J. P. Neale, e lontano è il tempo in cui la *Justine* del Sade lo manderà in visibilio. È un vispo bimbetto che saltella, ebbro d'aria di mare, sull'erba della Bonchurch Down nell'isola di Wight, e una bimba del suo stesso sangue lo chiama: «Cousin Hadji!». Più tardi quella bimba scriverà: «Le nostre madri erano sorelle; i nostri padri cugini di primo grado, e per gusto e carattere più affini, e per intima amicizia più legati, di molti fratelli; inoltre le nostre nonne paterne – due sorelle – erano cugine in primo grado alla nostra comune nonna materna; sicché i nostri padri erano anche cugini in secondo grado delle loro mogli». E forse la chiave della peculiare sensibilità di Swinburne sta tutta in questo *inbreeding*, in questo generare nell'ambito dello stesso sangue, fino all'esaurimento e alla sterilità.

Non sono ali di cherubino dietro la testa del bimbo un po' grifagno, ma delle ali, sì, ce ne sono, ali per distaccarsi dalla terra, in ogni modo, chi sa verso che strano cielo o che abisso. Poiché il Swinburne, uomo e poeta, non è di

questa terra. Come la sua Fedra, egli potrebbe dire:

Uom, che m'importa di te, del pudore?
Io non son dell'avviso degl'iddii.
Son lor parente, ho strano sangue in me,
Non a imagine loro o a tua son fatta:
Le mie vene son miste, ond'io son folle,
Ardo e mi volgo contro la mia carne
Per questo...

Ed ecco infine perché colui che la compianta Alice Galimberti chiamò in un libro del 1925 a lui dedicato «l'Aedo d'Italia», lo straniero a cui il nostro Risorgimento ha ispirato forse più poesie che allo stesso Carducci, a cui la bellezza della nostra terra ha dettato un acceso ditirambo da disgradarne le *Laudi* dannunziane, è così poco noto e amato tra noi. Se ne è parlato a più riprese; se ne riparerà in questo centenario; ma i *Songs before Sunrise* non s'acclimateranno mai fra noi. È forse l'Italia in essi cantata l'Italia che noi conosciamo, la Libertà per noi invocata dal poeta quella stessa per cui combattevano i nostri padri? Tra il brusio dei ritmi orgiastici tentiamo di cogliere una voce che ci tocchi il cuore, tra la cangiante nebbia delle immagini tentiamo di vedere il volto dell'Italia, della Libertà. E quel volto... è lo stesso volto di donna fatale e crudele di cui Swinburne anelava ad essere *the powerless victim*. Il volto che egli cercava tra le sanguinarie regine dell'antichità, e tra le «consolatrici» di certe case presso Regent's Park. I canti politici di Swinburne non ci

rimandano a una storia del nostro Risorgimento, ma agli *Scandales de Londres dévoilés par la Pall Mall Gazette* e allo studio di Georges Lafourcade sull'*Algolagnie de Swinburne* (in «Hippocrate», numeri 3 e 4 del 1935); la figura di santa Caterina evocata entusiasticamente nel poema su *Siena* avrà commosso Swinburne per il conforto dato in carcere al giovinetto omicida, che in punto di morte la volle dappresso, chiuse le sue nelle bianche mani virginee, ed ella «in pure mani tolse il capo tronco, e con pure labbra ancor vermiglie baciò le morte labbra»; e Dio sa quale immagine di dilettazione morbosa avran suscitato nel poeta le parole di Mazzini sul martirio: «La Fede per la quale uomini così fatti cercano la morte come il giovine l'abbraccio della fidanzata...». Per questo noi italiani abbiām sempre inchinato il poeta dei *Canti Antelucani*, ma abbiamo girato largo, sentendo istintivamente che tra le *vice anglais* e il nostro Risorgimento non c'era nulla da spartire. E l'epigrafe del poeta resterà per noi quella che egli si scrisse da sé nel carme *On the Cliffs* (del 1879): «Le gioie, gli amori, i travagli da cui gli uomini raccolgono precoci frutti di speranze e di timori, non li ho fatti miei; i miei giorni migliori sono stati come quei leggiadri sterili capricci dell'estate, quegli smarriti scherzi d'acqua che sol guida il vento marino, fiocchi d'ebbra spuma, fiori di vie senz'orma, che al loro momento prendono il vento e il sole, e quando il vento vuole, il loro momento non è più».



K. Dujardin, *Allegoria della vanità umana*,
Copenhagen, Statens Museum for Kunst

Vanitas

Forse tutti i drammi barocchi tedeschi, non esclusi i più noti di Gryphius e di Lohenstein, non valgono molto più, come opere d'arte, dei finti marmi, delle urne di cartone, e delle lacrime di carta argentata gocciolanti dai veli neri del catafalco di Donna Teresa Uzeda e Risà principessa di Francalanza, di cui si legge al principio dei *Viceré* di Federico de Roberto: solenni esequie nella tradizione delle *funebres pompae* e dei *castra doloris* barocchi di cui ci è trasmessa memoria in una folla di libri d'emblemi del Sei-Settecento.⁶⁰ Ma è proprio da questo teatro di epigoni, da questo corteo di sfiaccolate prefiche, che Walter Benjamin ha preso le mosse, nel 1928, per quel profondo studio dell'allegoria e della filosofia dell'arte in genere che è il *Dramma barocco tedesco*.⁶¹

Il Benjamin non a torto ritiene che in certe epoche, soprattutto in quelle cosiddette di decadenza, le opere più caratteristiche non siano quelle di più alto valore artistico, che restano in sé isolate e conchiuse, ma quelle degli epigoni che danno, grazie alla loro mancanza d'originalità, le espressioni a tutto tondo del gusto d'un'epoca; onde il suo interesse per un tipo di drammi su cui le storie letterarie si soffermano appena, disprezzandoli come un'immagine sfigurata delle tragedie dell'antichità. Codesto teatro non riesce a configurarsi come dramma del destino, e nominare a suo confronto, non dico Shakespeare, ma neanche Calderón, suona quasi blasfemo; però come spettacolo luttuoso, *Trauerspiel*,

incarna talmente quell'aspetto, tutt'altro che secondario, del barocco che consiste nella meditazione melanconica sul disfacimento e la morte, sul rovescio schifoso della voluttà, come era stato presentato nei *memento mori* del Medioevo (di certi aspetti del quale il barocco è un ritorno), che almeno nel suo profilo complessivo che s'intravede attraverso l'insanabile mediocrità delle opere, esso può meritare un'interpretazione: «dalle macerie delle grandi costruzioni, l'idea del loro progetto parla in modo più impressionante che non dai particolari che se ne potrebbero conservare». Non ultimo elemento degno di rilievo, il linguaggio di questi drammi che, con l'abuso delle maiuscole che erano un continuo richiamo all'allegorico, «cessava, ridotto in macerie, di servire alla comunicazione, e poneva, oggetto rinato, la sua dignità accanto a quella degli Dei, dei fiumi, delle virtù, e di analoghe forme naturali esaltate fino all'allegorico». Lo sguardo allegorico, «che è sguardo in profondità, trasforma cose ed opere in una scrittura emozionante», e in realtà, a giudizio del Benjamin, il centro della concezione allegorica è stato colto da Johann Wilhelm Ritter quando, in uno scritto pubblicato nel 1810, diceva che ogni immagine è soltanto ideogramma. Basti pensare alla voga per i geroglifici, le imprese e gli emblemi in questi secoli, per rendersi conto della giustezza di tale asserzione.

Nata nei primi secoli del cristianesimo dalla dissoluzione del pantheon pagano, colla trasformazione degli dèi in demoni e in simboli astrologici, l'allegoria si radicò tenacemente là dove la caducità e l'eternità si scontrano direttamente; servì ai barocchi soprattutto per la raffigurazione della condizione umana, a dar

corpo ai due stati complementari che li affascinavano, la vanità d'ogni cosa mondana e l'apoteosi: concetti reversibili. Ai barocchi però la natura non fa solo appello per le gemme e i fiori, ma anche, e spesso forse più nella decadenza e nella marcescenza delle sue creature. Non sono soltanto il Marino e Jan Brueghel e gl'innumerevoli pittori olandesi di fiori che incarnano il loro spirito; sull'altro piatto della bilancia troviamo John Donne e *Il seppellimento del conte Orgaz*, e la vanità dello spettacolo umano (il mondo concepito come teatro)⁶² rappresentata coi simboli della bolla di sapone e del fumo d'una pipa, la minaccia della morte palesata dalla presenza del teschio in un quadro di natura morta di fiori, o dallo sbucare dello scheletro al di sotto di una tenda di broccato, come nella tomba di papa Alessandro VII del Bernini, o dal suo apparire su fondo nero dietro una grata, o addirittura minimizzata e familiarizzata sotto specie di elemento decorativo fatto di tibie e ossicini umani festosamente combinati, come nei cimiteri dei Cappuccini. Nelle nature morte olandesi spesso i simboli si accoppiano: nella *Vanitas con un vaso di fiori* di Christoffel van den Berghe (operante a Middelburg tra il 1617 e il 1642), una pipa di terracotta s'appoggia a un teschio da un lato, e su una carta da gioco dall'altro, e i fiori, in questo contesto, ricordano la brevità della vita; in una *Vanitas* di Pieter Claesz del 1625 vicino al teschio mancante della mandibola si allineano una noce schiacciata, un fiore reciso, un orologio, una candela consumata fino all'orlo del candeliere; altrove il teschio è accanto a un orologio a polvere, a uno strumento musicale, a una farfalla, e una mosca, altro insetto dalla vita breve, si posa sulla fronte del cranio, e qualche

motto in un cartiglio ammonisce *Ecquid sunt aliud quam breve gaudium, Mourir pour vivre* (*Vanitas* di Adriaen van Nieulandt, 1636).⁶³ In due di queste «vanità» olandesi, un fanciullo è intento a soffiare bolle di sapone; in quella di Jan Lievens, dipinta intorno al 1645, il putto ignudo ha accanto un teschio, una tibia, una clessidra, ma nell'allegoria di Karel Dujardin (1663) un sorridente fanciullo che posa il piede sinistro su una sfera di cristallo trasportata sulle onde agitate del mare nel cavo di una conchiglia dal cui orlo pende un filo di perle, segue con lo sguardo due bolle di sapone che ha appena soffiato dalla cannuccia che tiene nella destra, mentre la sinistra regge una valva su cui s'indugiano due altre bolle. Il forte vento trasporta le nuvole sulle acque cupe, agita il drappo in cui il riccioluto bimbo è avvolto, e il suo innocente, inconsapevole sorriso in quello scenario di tempesta muove più a compatire il destino dell'uomo, che non i consueti simboli di mortalità.

Homo bulla era un motivo ricorrente nei libri d'emblemi dei Gesuiti.⁶⁴ Fragili globi di cristallo, candele vicine ad estinguersi («out, out, brief candle» del famoso passo del *Macbeth*, a cui segue l'immagine della vita paragonata a un povero ghitto che fa rimbombare il palcoscenico per un'ora e poi di lui non si sente più nulla), fumate di pipa, e soprattutto bolle di sapone che Anima pargoletta fa uscire dalla sua cannuccia.

Traducendo un madrigale del Guarini nella prima metà del Seicento il poeta scozzese William Drummond of Hawthornden sostituiva la bolla di sapone alla piuma colla quale il poeta italiano aveva paragonato la vita umana:

Questa vita mortale,
Che par sì bella, è quasi piuma al vento,
Che la porta, e la perde in un momento,
E s'ella pur con temerari giri
Tal'or s'avanza e sale,
E librata su l'ale
Pender da sé ne l'aria anco la miri,
È sol perché di sua natura è leve:
Ma poco dura, e 'n breve
Dopo mille rivolte e mille strade,
Perch'ella è pur di terra, a terra cade.

*This life which seemes so faire,
Is like a Bubble blowen up in the Aire,
By sporting Childrens Breath.
Who chase it every where,
And strive who can most Motion it bequeath:
And though it sometime seeme of its owne
Might
(Like to an Eye of gold) to be fix'd there,
And firme to hover in that emptie Hight,
That only is because it is so light,
But in that Pompe it doth not long appeare;
For even when most admir'd, is in a Thought
As swell'd from nothing, doth dissolve in
nought.*⁶⁵

Non solo il Drummond sostituisce la piuma con la bolla di sapone, ma aggiunge la nota ironica della bolla che per un momento si libra in aria «come un occhio d'oro», quasi fosse qualcosa di divino, e non una parvenza destinata a dissolversi in niente.

Ma c'è un poeta inglese dello stesso periodo, Richard Crashaw, che ha dato all'adagio erasmiano (*Adagia*, II, 3, 48) *Homo bulla* una tale espansione immaginifica, che Jean Rousset vi ha giustamente riconosciuto una delle espressioni culminanti del gusto barocco.⁶⁶ La poesia del Crashaw è in latino e in versi, e fu per la prima volta pubblicata alla fine dei *Crepundia Siliana* dell'Heynsio, Cambridge, 1646:

«*Quid tu? quæ nova machina / Quæ tam
fortuito globo / In vitam properas brevem? /
Qualis virgineos adhuc / Cypris concutiens sinus,
/ Cypris jam nova, jam recens, / Et spumis media
in suis, / Promsit purpureum latus, / Concha de
patria micas, / Pulchroque exilis impetu, / Statim
et millibus ebria / Ducens terga coloribus /
Evolvis tumidos sinus / Sphæra plena volubili. /
Cujus per varium latus, / Cujus per teretem
globum / Iris lubrica cursitans / Centum per
species vagas, / Et picti facies chori / Circum
regnat, et undique / Et se Diva volatilis / Jucundo
levis impetu / Et vertigine perfida / Lasciva
sequitur fuga / Et pulchra dubitat. Fluit / Tam
fallax, toties novis / Tot se per reduces vias, /
Erroresque reciprocos / Spargit vena coloribus, /
Et pompa natat ebria. / Tali militia micans /
Agmen se rude dividit, / Campis quippe
volantibus / Et campi levis æquore / Ordo
insanus obambulans / Passim se fugit et fugat, /
Passim perdit et invenit. / Pulchrum spargitur hic
Chaos. / Hic viva, hic vaga flumina / Ripa non*

propria meant, / Sed miscent socias vias, /
Communique sub alveo / Stipant delicias suas. /
Quarum proximitas vaga / Tam discrimine
lubrico, / Tam subtilibus arguit / Juncturam
tenuem notis, / Pompa ut florida nullibi / Sinceras
habeat vias / Nec vultu niteat suo. / Sed dulcis
cumulus novos / Miscens purpureus sinus /
Flagrat divitiis suis, / Privatum renuens jubar. /
Floris diluvio vagi, / Floris Sydere publico / Late
ver subit aureum. / Atque effunditur in suæ /
Vires undique Copiæ. / Nempe omnis quia
cernitur, / Nullus cernitur hic color, / Et vicinia
contumax / Allidit species vagas. / Illic contiguus
aquis / Marcent pallidulæ faces. / Undæ hic vena
tenellulæ / Flammis ebria proximis / Discit
purpureas vias, / Et rubro salit alveo. / Ostri
sanguineum jubar / Lambunt lactea flumina; /
Suasu cærulei maris / Mansuescit seges aurea; /
Et lucis faciles genæ / Vanas ad nebulas stupent;
/ Subsque uvis rubicundulis / Flagrant sobria
lilia. / Vicinis adeo rosis / Vicinæ invigilant nives,
/ Ut sint et niveæ rosæ, / Ut sint et roseæ nives; /
Accenduntque rosæ nives, / Extinguuntque nives
rosas. / Illic cum viridi rubet, / Hic et cum rutilo
viret / Lascivi facis chori. / Et quicquid rota
lubrica / Caudæ stelligeræ notat. / Pulchrum
pergit in ambitum. / Hic cæli implicitus labor, /
Orbes orbibus obvii; / Hic grex velleris aurei /
Grex pellucidus ætheris; / Quid noctis nigra
pascua / Puris morsibus atterit; / Hic quicquid
nitidum et vagum / Cæli librat arenula / Dulci
pingitur in joco. / Hic mundus tener impedit /
Sese amplexibus in suis, / Succinctique sinu globi
/ Errat per proprium decus. / Hic nictant subitæ
faces, / Et ludunt tremulum diem. / Mox se
surripiunt sui et / Quærun tecta supercilî; /
Atque abdunt petulans jubar, / Subsiduntque
proterviter. / Atque hæc omnia quam brevis /

*Sunt mendacia machinæ! / Currunt scilicet omnia
/ Sphærâ, non vitreâ quidem / (Ut quondam
sculus globus) / Sed vitro nitidâ magis, / Sed
vitro fragili magis, / Et vitro vitreâ magis.*

*«Sum venti ingenium breve / Flos sum, scilicet,
aëris, / Sidus scilicet æquoris; / Naturæ jocus
aureus, / Naturæ vaga fabula, / Naturæ breve
somnia. / Nugarum decus et dolor, / Dulcis,
doctaque vanitas. / Auræ filia perfidæ, / Et risus
facilis parens. / Tantum gutta superbior, /
Fortunatius et lutum. / Sum fluxæ pretium spei; /
Una ex Hesperidum insulis. / Formæ pyxis,
amantium / Clare cæcus ocellulus, / Vanæ et cor
leve gloriæ. / Sum cæcæ speculum Deæ. / Sum
fortunæ ego tessera, / Quam dat militibus suis; /
Sum fortunæ ego symbolum, / Quo sancit
fragilem fidem / Cum mortalibus ebriis /
Obsignatque tabellulas. / Sum blandum,
petulans, vagum, / Pulchrum, purpureum, et
decens, / Comptum, floridulum, et recens, /
Distinctum nivibus, rosis, / Undis, ignibus, aere, /
Pictum, gemmeum, et aureum, / O sum, (scilicet,
O nihil).*

*«Si piget, et longam traxisse in tædia pompam
/ Vivax, et nimium Bulla videtur anus, / Tolle tuos
oculos, pensum leve defluet, illam / Parca metet
facili non operosa manu. / Vixit adhuc. Cur vixit?
adhuc tu nempe legebas; / Nempe fuit tempus
tum potuisse mori».*⁶⁷

In questa stupefacente lirica il Crashaw ci fa passare dinanzi agli occhi un caleidoscopio di «Sweet views which in our world above / can never well be seen» (Shelley, *To Jane, The Recollection*),⁶⁸ paesaggi in miniatura, spettacoli prestigiosi di minute rivoluzioni, presentati con uno squisito artificio verbale che sovente attinge immagini di alta poesia, come quel «gregge dal

vello d'oro, il gregge fulgidissimo dell'etere, che con puri morsi bruca i negri pascoli della notte», che anima di vivaci colori un'antica similitudine del firmamento. In *Bulla* il Crashaw aspira a rendere un effetto che si direbbe raggiungibile solo coi colori, come in un'altra poesia, che intesse variazioni su un componimento latino introdotto dal gesuita Famiano Strada nelle sue *Prolusiones Academicæ* (Lugduni, 1617) quale esempio arieggiante lo stile di Claudiano, quel componimento che fu imitato anche da altri in Inghilterra, in Olanda, in Francia: e in Italia dal Marino (*Adone*, VII, st. 32 sgg.), - in *Musicks Duell* egli mira a riprodurre nell'animo del lettore uno stato che solo ai suoni si riconoscerebbe la virtù di suscitare. In questi arditi tentativi di trascendere i confini e le capacità della sua arte il Crashaw consegue, con maggiore intensità e successo degli altri poeti contemporanei, un risultato a cui si può dire aspirasse tutta l'estetica barocca: quella complessità di rappresentazione, quella unica Arte universale in cui tutte le arti confluissero e si amalgamassero. *Bulla* e *Musicks Duell* sono prodigi di virtuosismo di un'età che dava indirizzo pittorico all'architettura e cercava di ottenere effetti plastici e musicali con la poesia, di quella età che doveva generare come supremo frutto delle proprie esperienze il melodramma, un *Gesamtkunstwerk* ove parola, musica, pittura cospirano a un *tertium quid* che abbraccia i singoli elementi transcendendoli. Un passo dell'*Essay des Merveilles* del padre gesuita Étienne Binet, contemporaneo del Crashaw, su una goccia di rugiada, citato dal Rousset, può addursi a prova della diffusione di quel tipo di virtuosismo barocco di cui *Bulla* è forse il raggiungimento supremo:

«Une gouttelette de rosée qui est tombée sur une fleur de lis, comme dans le sein de la Vierge, elle vous semble un petit point d'eau arrondie et un grain de cristal, mais si le soleil y donne, ah! quel miracle de beauté. D'un côté, elle vous semble une perle d'Orient; tournez, elle devient une escarboucle esclattante, puis un saphir, après une émeraude, une améthiste, un tout enfermé dans un rien, et un petit miroir de toutes les grandes beautés du monde qui y semblent gravées; autant de gouttelettes, autant de perles orientales, autant de gouttes de manne dont le ciel nourrit la terre».

Nell'enciclopedia emblematica del padre Filippo Picinelli, il *Mondo simbolico*, di poco posteriore (Milano, 1653) alla morte del Crashaw, si poteva leggere alla voce «Bolle» (Libro II, 310):

«...immagine espressa di tutte le mondane cose. Pietro Cellese lib. 5, ep. 13. Currit, fluit, labitur et evanescit quicquid unquam habere potest mundanus usus. S. Nilo Prænes. num. 221. Omnia mundana umbra, et fumus, et bullæ sunt. S. Gregorio Nazianzeno orat. 2. de Pauper. amand. Nihil eorum, quæ mixta concretaque sunt semper eodem statu permanente. Exiguum ad tempus, bullarum ad instar spiritui nostro circumiacentium est corpus. Mox autem extinguatur, nullo in vita huius tumoris relicto vestigio. E prima di tutti il Savio Sap. 5. 15. Spes impij tanquam lanugo est, quæ a vento tollitur, et tanquam spuma gracilis, quæ a procella dispergitur.

Ricche di mirabili colori sono le bolle trasparenti, che per loro diporto, con acqua, e sapone spumante van formando i fanciulli, ben parendo che restringano in loro le vaghezze de i

fiori, le pretiosità delle gemme, e le pompe dell'iride celeste. Ma che poi? Ciascuna di queste, come disse Carlo Rancati: DUM NITET CADIT. Né altrimenti riesce la bellezza, la dignità, la gloria mondana, che ha molto d'apparenza, e nulla di duratione, e come protestò San Gregorio Papa lib. 16. Mor. cap. 5. *Carnalis gloria*, DUM NITET CADIT».

Un altro comune emblema della transitorietà delle cose umane comune nel Seicento era l'orologio da ruote, come registra il Picinelli al libro XXI, cap. 10: «Quadra così alla vita humana, come alla terrena felicità». In questo senso (l'orologio ne aveva parecchi altri) era equivalente all'orologio a polvere, simbolo per eccellenza della transitorietà della vita umana, attributo di Saturno insieme con la falce: «Questa sorte d'horologio, che ben può dire: MINUTA POLVE, E FRAGIL VETRO IO SONO, riesce simbolo espresso della vita humana, abietta ed instabile come la polvere, caduca e fragile come il vetro». E cita alcuni versi di Ciro di Pers in cui paragona la vita umana a un orologio a polvere:

Brieve momento ogni poter dissolve,
Qui ti specchia o mortale, e quindi impara,
Che di vetro è la vita, e l'huom di polve.

L'orologio da ruote, la clessidra, la candela che si strugge, il teschio, la pipa da cui s'esala il fumo, la bolla di sapone, la fragile sfera di vetro, il fiore che appassisce, la mosca e la farfalla che han vita breve, ricorrono, come s'è detto, nei quadri olandesi di «vanità». Ora, sapendo che Carlo V, ritirandosi a vivere solo per Dio nel

convento di San Girolamo a Yuste (nome spesso traviato dai poeti in Saint Just o San Giusto), teneva presso di sé una collezione di orologi, si potrebbe immaginare che vi tenesse insieme qualchedun altro dei simboli di mortalità ora elencati. Tanto più che si dice che non chiedesse che uno scapolare e una bara, una cella e rozze lane, e facesse celebrare con macabra pompa le proprie esequie, lui ancor vivo.

Tuttavia pare che le cose stessero diversamente. Poiché, sebbene situata tra i monti dell'Estremadura che s'infocavan d'estate e si coprivan di malefiche nebbie ed eran battuti da piogge torrenziali d'inverno, la dimora che l'Imperatore si fece costruire adiacente al monastero non era una cella, ma una villa in cui egli viveva con una piccola corte senza gran fasto, ma non asceticamente. Le stanze avevano mobili di pregio e arazzi e tappeti e quadri e libri e carte geografiche, e soprattutto contenevano una collezione di curiosi strumenti meccanici e d'orologi. L'Imperatore - ci dicono - si diletta di progettare nuove aiuole nel giardino, vivai per i pesci e un'ucelliera, e contemplava la pianura distesa ai piedi della Sierra nel rosa delle aurore e nell'oro dei tramonti. Ma il più del suo tempo, come l'infermità l'obbligava spesso a rimanersene nelle sue stanze, lo spendeva a studiare teoremi meccanici e a costruire, con l'ingegnoso Torriano, alcuni rari automi. Insegnava Erone alessandrino come con artifici di tubi per i quali si spingeva l'acqua, con sapientemente congegnati assiculi e denticuli, trochee o girelle, si potessero ottenere alcuni mirabili moti spiritali che simulavano uccelli canori e draghi sibilanti ed Ercoli sagittanti e industri fabbri e sacerdoti sacrificanti; e vedevi un rosignolo plauder con l'ali ed emettere un

suono strepitoso, e un satiretto versar acqua in un avello da un otre inclinato, e un dragone posto a guardia dei pomi d'oro combatter con un Ercole e, colpito dalla mazza di costui, sibilare, e spruzzar d'acqua l'aggressore nella faccia; e vasi da fuoco detti miliarii che con sommo magistero facevano sonar trombe e tritoni e cantare uccelli, e altri vasi da fuoco chiamati altari, attraverso le cui pareti trasparenti si vedevano girare intorno coppie di ballerini. Forse due secoli dopo un Jacques de Vaucanson avrebbe saputo fabbricare, oltre alla famosa anatra artificiale che beveva, mangiava, ciangottava, sguazzava nell'acqua e faceva la digestione, anche un fanciullo automatico che facesse bolle di sapone.

L'Imperatore si compiaceva degli automi mossi con magistero d'acque e con gioco di molle, e i monaci, alla vista di quelle misteriose creature meccaniche, non credevano ai propri occhi e talvolta si domandavano se il loro illustre vicino fosse un sovrano ritiratosi con Dio o un mago che se la intendeva con le potenze delle tenebre.

Ma l'Imperatore era soprattutto curioso della costruzione di orologi, ch , a ben guardare, di tutti gli automi l'orologio   il pi  meraviglioso e sconcertante: gli automi che imitano i gesti e gli atti degli uomini, le voci di creature animate, possono avere in s  qualcosa di strano e di sinistro, come pretendeva E. T. A. Hoffmann, ma l'orologio imita il ritmo pi  profondo della vita, batte come un cuore, pulsa con la stessa regolarit  come se per il suo ingranaggio corresse il medesimo sangue delle creature vive. L'orologio   il tempo divenuto creatura viva; e possiamo immaginarci lo stanco Imperatore aggirarsi come un medico per le sue stanze in cui tinnivano gli orologi; un medico intento a tastare

il polso del Tempo reso percettibile dai grandi e piccoli congegni che ne contavano i battiti. Sentendo vicina la fine della vita, l'Imperatore amava misurare il tempo come si misura la febbre, e forse quel sommesso coro di orologi nelle sue stanze (ve ne doveva essere anche qualcuno a forma di testa di morto)⁶⁹ avviava i suoi pensieri all'Eterno più che non il salmodiare dei monaci o il suono delle campane del vicino convento. Egli che era stato sovrano di grandi popoli d'uomini discordi, amava concludere i suoi giorni regnando su un piccolo popolo d'orologi concordi. Strana solitudine la sua, se le sue stanze erano animate da quel ticchettio, da quel brusio fitto di piccoli cuori, e, a regolari intervalli, dal suono di tante voci diverse che si chiamavano di stanza in stanza come scolte, battendo e ribattendo a tempo l'ora, ammonendo lo stanco sovrano che egli aveva compiuto un altro breve tratto del cammino che lo separava da Dio. Ma appunto perché eran creature vive, anche gli orologi avevano i loro vizi e i loro capricci, neppure essi conoscevano concordia perfetta. E fu allora che l'Imperatore disse la frase passata alla storia; egli rifletté, con un misto di sorpresa e di rammarico, alla propria follia, avendo speso tanto tempo e tanta fatica nel vano tentativo di metter d'accordo gli uomini, quando non riusciva a far andare d'accordo neanche due orologi. Patetico disappunto quello di Carlo, che avrebbe voluto intorno a sé, negli ultimi giorni, una concordia che gli desse l'illusione d'essersi già sottratto al tumulto del mondo, un battito unisono di cuori a cui il suo logoro cuore s'illudesse d'adeguarsi, divenendo una sola cosa col ritmo del Tempo che riconduceva le albe e i tramonti, e un giorno non

lontano avrebbe condotto anche a lui il sospirato riposo.

Winckelmann

Fino ai diciannove anni Winckelmann aveva urtato ovunque in sorde pietre. S'era gingillato coi gusci del Sapere, ma nulla aveva gustato del dolce gheriglio. Berlino era terra di caserme, Sparta.

Pur v'era diletto in quel suo farsi un'elegante mano greca. Le curve delle lettere, i ghirigori delle abbreviature, il contrasto delle luci e delle ombre sulla pagina, erano quel ch'egli allora conosceva della Grazia.

Poi fu insegnante a Seehausen, nell'antica Marca. «Angit vero opera in primis litterarum rudimentis inculcandis demersa...». Anelava a conoscere la Bellezza, e temeva di consumar le energie «inter ingenia βάρυαυσα et horridula». La domenica, obbligato ad esser presente alla predica, mentre Valentin Schnackenburg aus Nackel im Ruppinschen, Kircheninspektor und erste Prediger zu Sankt Petri, snocciolava con monotona voce il suo sermone nella nuda navata, Winckelmann era tutto assorto in un suo libro di preghiere: Omero.

Lavorava giorno e notte; dormiva non più di quattr'ore. Quando poteva, si recava a piedi a Hadmersleben, o a Magdeburgo, o a Halle, o a Brunswick, o a Lipsia, per vedere amici, per consultar libri nelle biblioteche. Di solito viaggiava a piedi; nelle strade intorno a Seehausen s'affondava nel fango. D'estate soleva sdraiarsi su una panca, con un ciocco legato ai piedi che, cadendo giù al più piccolo movimento, doveva risvegliarlo.

Lavorava il giorno come uno schiavo, ma la notte sedeva nella ignuda angusta cella che guardava sul camposanto di San Pietro. D'inverno il rovaio ululava contro i vetri delle piccole finestre; nel gelo della stanzetta l'uomo pallido e magro sedeva imbaccuccato nella sua pelliccia fin sulla punta del naso aquilino, ma i suoi occhi sfavillanti vedevano nella pagina di Plutarco l'azzurro Mediterraneo tutto porti e città di stupendi uomini bruni, e i leggiadri caratteri greci delle linee erano nere file di snelle navi che solcavano il mare, flotte di talassòcrati. Leggeva Sofocle, e il rovaio più non ululava contro i vetri, ma un usignolo melodioso non cessava mai di plorare sotto verdi foreste, lieto della vinata edera e delle sacre fronde molto fruttifere, inaccessibili al sole ed ai venti iemali; e il narciso bello di corimbi fioriva giorno per giorno, e il croco splendente d'oro, e il glauco olivo altore di fanciulli, indistruttibile; e il flutto purissimo del Cefiso s'alimentava di perenni polle. Così l'anima di Winckelmann si preparava all'apparizione d'una calma e possente divinità.

Chi avesse potuto vedere nell'anima di Winckelmann avrebbe facilmente indovinato che quella divinità non doveva essere Afrodite dalle auree redini, ma un giovinetto dio solare. La sua vita sentimentale cade sotto il segno di Socrate, o addirittura di Fidentio Glottochrysio ludimagistro. Le lettere al discepolo Lamprecht (*ad delicias suas*) contengono effusioni come: «Sed haec, ocelle mi, per ocellos tuos venustulos, precor, in sinu tuo occule». All'amico dedica «le forze dei suoi anni più belli», è pronto a sacrificargli la vita e l'onore; quegli si rivela

indegno di sentimenti così eroici, e allora sono grida di strazio contro l'acerbo lanista del suo cuore: «Ora ho perduto tutto, speranza, felicità, onore, riposo e piacere...». I lamenti si mescolano alle proteste d'affetto: «Ti amerò senza speranza... i miei occhi piangono dal più intimo struggimento per te. Il mio spirito non cape più in sé quand'io ti penso. Ora sì che conosco la potenza d'amore!». I versi dell'episodio ovidiano d'Adone gli paiono appropriati alla circostanza: «altius, actum Vulnus erat specie, primoque fefellerat ipsum», «inque sinu iuvenis posita cervice reclinis... mediis interserit oscula verbis».



*Giove con Ganimede, da Winckelmann,
Opere (1830), tav. XXXIV*

Mentre la passione per Lamprecht, madida com'è di sentimentalismo alessandrino, rivela gli aspetti più terreni della sensibilità del Winckelmann, quella, assai più tarda, del 1762, per un gentiluomo livoniano, Friedrich Reinholdt

von Berg, è tutta infusa d'alti sentimenti metafisici. Gli scrive:⁷⁰

«L'amore nel più alto grado della sua potenza vuol manifestarsi con tutte le attitudini dell'anima.

I thee both as man and woman prize

For a perfect love implies

Love in all capacities -

Cowley

«Questa la base su cui son fondate le immortali amicizie dell'antichità, di Teseo e Piritoo, di Achille e Patroclo. L'amicizia senza amore non è più di una semplice conoscenza. Ma la prima è eroica e sopra ogni altra cosa sublime: essa umilia fino alla polvere il docile amico, e lo spinge fino alla morte. Tutte le virtù sono in parte indebolite da altre inclinazioni, in parte suscettive d'una falsa apparenza; un'amicizia come quella, che tocca i limiti dell'umanità, prorompe con violenza ed è la più alta virtù, ora ignota tra i figli degli uomini, ed anche il sommo bene che sia in loro possesso. La morale cristiana non la insegna, ma i pagani la idolatrarono, e le più grandi gesta dell'antichità si operarono per essa.

«Un solo mese di più ch'Ella avesse prolungato il Suo soggiorno a Roma, e maggiore opportunità da parte mia di parlare con Lei, Amico mio, avrebbero posto la nostra amicizia su una base irremovibile, e tutto il mio tempo sarebbe stato dedicato a Lei. Ciò nonostante io avrei dovuto spiegarmi in parole forti e impossibili a metter per iscritto, se non avessi notato che Le avrei

tenuto un linguaggio affatto inconsueto. Ella può credere dunque, che io non volevo esser ripagato; ma la Sua buona opinione, pur senza volerla riconoscer per vera, conserva tutto il suo pregio, ed io Le bacio le mani come per un gran tesoro che Ella avrebbe voluto donarmi. Il Genio della nostra amicizia La seguirà da lontano fino a Parigi, per colà abbandonarLa nella sede dei folli appetiti; qui però la Sua immagine sarà il mio Santo».

E anche:⁷¹

«Qualunque nome io potessi darLe, non sarebbe soave abbastanza né adeguato al mio amore, e tutto ciò che io Le dicessi, sarebbe troppo debole per esprimere i sentimenti del mio cuore e della mia anima. Dal cielo venne l'amicizia, e non da umani moti del cuore. Mi avvicinai a Lei con una certa venerazione. Cosa non avrei scritto, se fra le centinaia de' miei lettori ve ne fosse uno solo capace di comprendere tutto questo sublime segreto! Mio preziosissimo Amico, L'amo più di qualunque creatura, e non v'ha tempo, accidente, età, che diminuire possa questo amore».

Gli dedica la *Dissertazione sul potere del sentimento del bello nell'Arte*:⁷²

«Il conversar nostro fu corto e troppo corto tanto per Lei quanto per me; ma l'accordo degli animi nostri si palesò agli occhi miei fin dal primo istante in cui io La vidi. L'esteriore di Lei mi fece giudicare conformemente al mio desiderio, ed in un bel corpo trovai un'anima formata per la virtù, dotata del sentimento del bello».

Per Winckelmann, *mens pulchra in corpore pulchro*; la capacità d'intendere il bello «è più

facile a trovarsi nei giovinetti ben conformati che in quelli che non lo sono, perché in generale pensiamo a quel modo in cui siamo fatti, meno però sempre nella educazione che nell'essenza naturale e nell'indole: un cuore tenero e docilità sono segnali che indicano questa disposizione». Non soltanto egli vuole monopolio di begli adolescenti il sentimento, ma anche la significazione del bello:

«Siccome la bellezza umana, acciò si possa ottenerne la cognizione, dev'essere compresa in un'idea generale, così io ho osservato che quelli i quali non pongono la loro attenzione se non alle bellezze del sesso femminile, e poco o nulla sono commossi da quelle del nostro, non hanno facilmente ingenuo, generale e vivace il sentimento del bello. Imperfetto sarà per essi il bello nell'arte dei Greci, perché le loro maggiori bellezze sono più frequenti nel sesso maschile che nel femminile. Più sentimento però si richiede per sentire il bello nell'arte che non se ne richiede per sentirlo nella natura, perché nell'arte il bello è come le lacrime in teatro, senza dolore e senza vita, e deve essere risvegliato e integrato dall'immaginazione. Siccome però l'immaginazione è più focosa nella gioventù che nell'età adulta, così la capacità della quale noi parliamo, dev'essere esercitata di buon'ora e diretta al bello, prima che giunga l'età in cui s'inorridisce di confessare che non sentiamo nulla».

Come tanti altri individui di sensibilità eccezionale, Winckelmann doveva creare un'interpretazione del mondo in accordo con quella sensibilità, insegnare al mondo a vedere coi suoi occhi, anziché cercare di ridurre se stesso alla norma. In termini di storia

convenzionale, la 'scoperta' di Winckelmann s'enuncia così (Hegel, *Filosofia dell'arte*): «Winckelmann dal contemplare le ideali opere degli antichi ricevette una sorta d'ispirazione, per via della quale aprì un nuovo senso per lo studio dell'arte. Egli va considerato come uno di coloro che, nella sfera dell'arte, han saputo dotare d'un nuovo organo lo spirito umano». Il suo ideale di bellezza, radicato in un'idiosincrasia, doveva divenire l'ideale di bellezza di tutto un secolo. Inavvertita ironia: i sostenitori dell'equilibrio classico, dell'olimpica serenità e sanità, si rifaranno da tale che, per essere ultimo rampollo d'esausta famiglia, figlio di padre epilettico, o per qual altra ragione possa addursi, sentiva in modo né equilibrato né sano, era dominato da un'idea fissa germogliata da un ambiguo fondo, era, per dirla col Diderot, un *fanatique, un enthousiaste charmant*. Quell'incredibile *Mort de Joseph Barra* del sano David (al Museo d'Avignone) non si spiega che risalendo all'ideale androgino, esaltato come suprema grazia, dal Winckelmann.

«Ne méprisez la sensibilité de personne. La sensibilité de chacun, c'est son génie». Parole del Baudelaire che, come son vere per l'autore delle *Fleurs du Mal*, son certo vere anche per Winckelmann. E proprio alla pagina precedente di *Fusées*, da cui è tolta questa citazione, si legge: «Tantôt il lui demandait la permission de lui baiser la jambe, et il profitait de la circonstance pour baiser cette belle jambe dans telle position qu'elle dessinât nettement son contour sur le soleil couchant».

Sensualità come quella del Baudelaire o quella del Winckelmann s'appagano soprattutto di contemplazione; un contorno, una linea polarizza la intenta vibrazione dei loro sensi; spirito e senso son talmente intrecciati, che non sai più se definir costoro platonici o feticisti.

Non è il solo, il Winckelmann, a preoccuparsi in quei tempi di determinare la linea della bellezza; Hogarth, Burke, Mengs teorizzavano in proposito, e la sua definizione del canone secondo rapporti matematici sarà ancora un riflesso di quella filosofia woliana che il Winckelmann aveva assimilato all'università, per poi distaccarsene. Ma codeste tendenze dell'epoca, incarnandosi in un Winckelmann, assumevano una diversa sfumatura. Filosofia woliana affermare l'esistenza d'un solo bello, come d'un solo vero, applicando Euclide alla metafisica, o non piuttosto bisogno d'amante di proclamare l'universalità di quel solo bello che l'anima sua concepiva? Dolce mania, che in una forma estrema e grottesca può spingere un Caligola a proclamar senatore il suo cavallo.

Sostegni teoretici non mancano mai a chi non riesce a vedere il mondo che da un suo singolare punto di vista. «Il più sublime oggetto che possa trattare l'arte per l'uomo che pensa è l'uomo». Non è questa un'eco dell'*Essay on Man* del Pope, che il Winckelmann sapeva a memoria? *The proper study of Mankind is Man*. E quando egli sosteneva essere necessario il fuoco della gioventù per l'apprensione del bello, «prima che giunga l'età in cui s'inorridisce di confessare che non sentiamo nulla», e voleva poi quel bello purgato d'ogni eterogeneità di passione umana, come «l'acqua, la quale tanto è migliore, quanto ha meno gusto», riecheggiava assiomi del

classicismo francese e dell'inglese, ch  il Bouhours aveva detto:⁷³ «Le beau langage ressemble   une eau pure et nette qui n'a point de go t, qui coule de source, etc.», e il Pope, sulle orme di Montaigne,⁷⁴ ripudiando la pigra apatia (che egli, ingiustamente, ascrive agli Stoici), assegna alle passioni l'ufficio di venti, e alla ragione quello di portolano; e similmente l'Addison aveva descritto il vincitore di Blenheim mentre «con tranquillo pensiero contemplava il campo della morte, calmo e sereno guidava il furioso uragano, cavalcava sul turbine e dirigeva la tempesta», versi ricopiati da Winckelmann in una sua antologia giovanile di scrittori inglesi e citati poi a dare immagine della calma nell'arte.⁷⁵ Ma Pope o Platone, Wolff o Baumgarten, son parole d'un linguaggio corrente tra gli uomini adattate a interpretare la mal comunicabile sensibilit  d'un uomo d'eccezione.

Chi vuole pu  decifrare il palinsesto che, dopo tutto,   assai trasparente.

Nel famoso passo lirico sull'Apollo del Belvedere⁷⁶ dice il Winckelmann che «in quella figura nulla v'  di mortale, nessun indizio si scopre dei bisogni dell'umanit », e trova poi che «la sua bocca   un'immagine di quella dell'amato Branco in cui respirava la volutt », «gli occhi suoi son pieni di quella dolcezza che mostrar suole allorch  lo circondan le Muse, e lo accarezzano», la sua fronte e le sopracciglia son quelle di Giove, gli occhi quelli di Giunone; un Bacco⁷⁷ «mostra una mescolanza indescrivibile nel suo volto delle pi  belle forme giovanili tanto maschiline quanto femminine, ed un mezzo fra le due nature, quale si pu  solamente sentire da un attentissimo osservatore»; in un Antinoo (in realt  un Ermete)⁷⁸ «l'occhio   dolcemente

arcuato, come nella dea d'amore, ma senza mostrarne i desideri, non esprime che innocenza; la bocca nel piccolo giro de' suoi contorni spira emozioni, ma sembra che non le senta»; una pittura sedicente antica (si trattava di una contraffazione del Mengs) di Giove in atto di baciare Ganimede:⁷⁹ «L'amasio di Giove è certo una delle più straordinariamente belle figure che ci siano rimaste dall'antico, ed io non saprei trovar nulla da paragonare col suo volto; spira da esso tanta voluttà che l'anima di lui sembra portarsi tutta in quel bacio». La figura di Bacco⁸⁰ «è quella di bellissimo garzone che entra nella primavera della vita, cioè nell'adolescenza, in cui la sensazione della voluttà, come il tenero germoglio d'una pianta, comincia a spuntare, e che fra il sonno e la veglia mezzo immerso ancora in un sogno lusinghiero, mentre cerca di raccogliere le immagini, comincia a riconoscersi».

Winckelmann trova nell'arte ellenistica la conferma della sua fissazione all'ermafrodito; i Greci avevano rappresentato la bellezza ideale,⁸¹ «prendendola in parte dalla figura naturale dei bei giovani, in parte dalle molli forme de' begli eunuchi, e sublimata poi con tale struttura dell'intero corpo che aveva del sovrumano»; la figura, per esser bella, doveva essere indefinita, non esprimere alcun affetto che, togliendo l'unità, avrebbe offuscato la bellezza,⁸² onde gli antichi s'ispiravano alle persone «il verde della cui età era mantenuto più lungamente per la privazione de' vasi spermatici, come ne' sacerdoti di Cibele e di Diana efesina; poichè in costoro viene ad unirsi la dolce convessità d'ambedue i sessi».

Ma una pura bellezza, davvero disincarnata e sublimata («figure ideali, come uno spirito etereo purificato dal fuoco, spogliate d'ogni debolezza umana, talmente che non vi si scoprono né tendini né vene»)⁸³ non avrebbe saputo suggerire quelle lascive immagini di voluttà in germoglio, di bocche fatte per il bacio, di membra fatte per le carezze, di sognante erotismo liminare. Lo stesso carattere di fissità, di staticità dell'ideale estetico del Winckelmann è la trasposizione, in termini d'arte, d'un sostrato erotico come il suo, ove un'immensa somma d'energia era impegnata in un allucinante idoleggiamento dell'oggetto amato. «Cette belle jambes dans telle position qu'elles dessinent nettement son contour sur le soleil couchant...».

La contemplazione del mare tranquillo, l'assaporamento d'un'acqua purissima, sono le due immagini⁸⁴ con le quali Winckelmann cerca di rendere l'ideale di bellezza ch'egli chiama greco:

«Può dirsi della bellezza, come dell'acqua presa da una sorgente, che quanto meno è soporosa, vale a dire priva d'ogni particella estranea, tanto più si stima salubre.»⁸⁵

«Gli artisti trovarono nella giovinezza, più che ne' tratti dell'età virile, le sorgenti del bello, cioè l'unità, la varietà e l'armonia, assomigliandosi, per così dire, le forme giovanili alla superficie del mare, che veduto a qualche distanza tranquillo sembra e terso come uno specchio, sebbene di fatto sia sempre in moto, e volga incessantemente le sue onde... Una bella figura giovanile sembra tersa, uguale ed uniforme,

eppure vi si fanno in un punto mille cangiamenti.⁸⁶

«La parte che ha la bellezza sì nell'espressione sì nell'azione, o sia la bellezza di questi due accidenti, aggiunta alla figura di questa e quella persona, è come l'immagine di chi si specchia in un fonte, la quale non apparisce, almen certa, se non quando la superficie dell'acqua è immobile, limpida e tranquilla: la quiete e la calma, siccome al mare, così convengono alla bellezza. L'espressione e l'azione sian pur nel disegno come nella natura l'indizio dello stato attivo e passivo dell'anima; la bellezza non pertanto non potrà riconoscersi tutta in viso, se non a chi ha la mente serena e scevra da ogni agitazione, o almeno da quella tanta che suol alterare e disturbare i delineamenti dei quali son composte le belle forme».⁸⁷

L'immagine di Narciso che si specchia al fonte è adombrata in questi paragoni. Tali pagine del Winckelmann son come una liturgia demotica per i non iniziati a un più intimo mistero ninfale quale potrebbe esser contenuto in questi versi (Valéry, *Fragments du Narcisse*):

*Sommeil des nymphes, ciel, ne cessez de me
voir!*

*Rêvez, rêvez de moi!... Sans vous, belles
fontaines,*

*Ma beauté, ma douleur, me seraient
incertaines...*

... ..

*Vous attendiez, peut-être, un visage sans
pleurs,*

Vous calmes, vous toujours de feuilles et de fleurs,

Et de l'incorruptible altitude hantées,

O Nymphes!... Mais docile aux pentes enchantées

Qui me firent vers vous d'invincibles chemins,

Souffrez ce beau reflet des désordres humains!

... ..

Tout m'appelle et m'enchaîne à la chair lumineuse

Que m'oppose des eaux la paix vertigineuse!

Vertiginosa pace era anche quella idoleggiata da Winckelmann; vincolo magnetico possente eppure distante, immobile ossessione:

Ce cristal est son vrai séjour;

Les efforts mêmes de l'amour

Ne le sauraient de l'onde extraire qu'il n'expire...

Non incrinare l'incanto effuso dal suo *délicieux démon désirable et glacé*: questo tenta d'insegnare la decina di volumi delle opere del Winckelmann.

«Gli artefici greci, volendo giungere a ritrarre nelle immagini ch'essi chiamavano di questa e quella divinità, il compimento dell'umana bellezza, cercarono d'accordare col volto e con gli atti di esse una placidezza, che non avesse il minimo che d'alterazione e di perturbazione, che secondo la filosofia era anche impropria della

natura e dello stato delle stesse divinità... Ma siccome nell'operare non ha luogo l'indifferenza totale, così non potendo l'arte esentarsi dall'effigiare le deità con sensazioni ed affetti umani, dovette contentarsi di quel grado di bellezza, che la deità operante potea mostrare. Perciò l'espressione sia pur quanta si vuole, non pertanto ell'è così bilanciata, che la bellezza prepondera, ed è come il gravecembalo in un'orchestra, il quale dirige tutti gli altri strumenti, che sembrano affogarlo. Ciò apparisce ad evidenza nel volto della statua dell'Apollo Vaticano, nel quale doveva esprimersi lo sdegno contro il drago Pitone ucciso dalle sue frecce, ed insieme il disprezzo di questa vittoria. Il savio scultore volendo formare il più bello degli dèi, gli accennò lo sdegno dove i poeti dicono ch'è risiede, cioè, nel naso, facendolo con le narici gonfie; e il disprezzo di quel labbro inferiore tirato su, col quale s'innalza anche il mento; or non sono queste due sensazioni capaci d'alterar la bellezza? No; perché lo sguardo di questo Apollo è sereno, e la fronte è tutta placidezza.⁸⁸

«Nel contegno delle figure antiche non si vede il piacere manifestarsi col riso, ma esso mostra soltanto la serenità della contentezza interna. Sul volto di una Baccante non appare che l'aurora della voluttà. Nella tristezza e nello sdegno, sono quelle figure una immagine del mare, il cui fondo è tranquillo, quando la superficie incomincia ad agitarsi. Anche nel dolore più intenso Niobe appare una eroina che non vuol cedere a Latona».⁸⁹

La Niobe e il Laocoonte sembrano offrire gli esempi più perfetti del freno dell'arte: il dolore di Niobe è tradotto in attonito irrigidimento, lo strazio di Laocoonte in stoica repressione

dell'urlo di tutto il suo essere. Infine nel Torso del Belvedere Winckelmann trova il massimo contenuto espresso con la più sobria increspatura della forma:⁹⁰

«Al primo sguardo tu forse non vedrai in quel tronco altro che un informe sasso: ma se tu sei da tanto da penetrare nei segreti dell'arte, tu vi scorgerai un prodigio, quando tu questa opera contempli con occhio tranquillo. Allora Ercole ti si mostrerà come circondato da tutte le sue imprese: ed in quella pietra vedrai nello stesso tempo l'eroe e il dio.

«Colà ove finirono i poeti, incominciò l'artista. Quelli tacquero appena l'eroe venne ammesso fra gli dèi e divenne sposo dell'eterna gioventù: questi ce lo mostra in una forma divinizzata, e con un corpo immortale, il quale però ha conservato la forza e la leggerezza necessarie per le grandi imprese da lui compiute... In ogni parte del corpo si palesa come in una pittura tutto l'eroe in ognuna delle sue gesta separatamente, e si vede, come si vedono le corrette misure nella giudiziosa costruzione d'un palazzo, si vede, dico, a quale di quelle gesta ognuna delle parti ha servito.

«Io non posso contemplare il poco che ancora rimane della spalla senza ricordarmi che sulla sua ampia robustezza come su due montagne tutto si appoggiò il peso delle celesti sfere. Con quale grandiosità s'innalza il petto, e quanto è magnifica la sollevantesi rotondità del suo inarcarsi! Un cotal petto dev'essere stato quello su cui il gigante Anteo ed il triforme Gerione rimasero soffocati».

E il costato sinistro gli dà immagine, coi muscoli agilmente intrecciati in un gioco di bielle e di leve, del mare allorché comincia ad agitarsi,

e «la sua superficie si va a poco a poco gonfiando e produce un nebuloso tumulto ne' suoi flutti, che gli uni incalzan gli altri e da altri vengono incalzati»; e la robustezza dei fianchi lo induce a percorrere colla fantasia le più remote regioni del mondo visitate dal semidio; e la vista del dorso gli mostra, a guisa d'un vasto felice paese d'amene collinette, «variate magnifiche e belle colline di muscoli intorno alle quali, spesso, impercettibili avvallamenti simili al corso del serpeggiante Meandro si ravvolgono, che meno palesi riescono alla vista che al sentimento»; e la robustezza della spalla gli mostra quanto forti fossero le braccia che strozzarono il leone Nemeo, mentre l'occhio del contemplatore «cerca di figurarsi quelle che legarono e condusser via il terribil Cerbero»; le cosce e il ginocchio conservatosi gli danno un'idea di quelle ossa inestancabili che inseguirono e raggiunsero la cerva dai piedi di bronzo.

«Ma per mezzo d'un artificio segreto la mente è condotta a traverso a tutte le imprese della sua forza fino alla perfezione della sua anima, e questo torso ne è un monumento, simile al quale non gliene venne eretto alcuno dai poeti che soltanto cantarono la forza delle sue braccia: l'artista li superò. La figura da lui rappresentataci dell'eroe non risveglia in noi alcuna idea né di violenza né di amore disordinato.⁹¹ Nella quiete e nella tranquillità del corpo si palesa la grandezza posata dell'animo; l'uomo il quale per amore della giustizia si espone ai più grandi pericoli, che procaccia sicurezza ai paesi e pace agli abitanti.

«Questa sublime e nobile immagine di una così perfetta natura è nello stesso tempo avvolta nel manto dell'immortalità, e la persona è, diremmo,

soltanto come il vaso in cui è racchiusa. Sembra che un'anima più elevata abbia occupato lo spazio delle parti mortali, e si sia in esse dilatata. Non è più il corpo che ha lottato contro mostri e perturbatori; è quello che sul monte Oeta venne mondato dalle scorie dell'umanità.

«Così perfetto non videro Ercole né il suo diletto Ila né la tenera Iole. Così giacevasi egli fra le braccia di Ebe, la perpetua gioventù, e traeva a sé un incessante influsso di lei».⁹²

Mächtige Ruhe, stille Grösse, edle Einfalt, erhabene Seele: ecco la dominante del mondo di Winckelmann, che egli identifica col mondo classico, perfetto Eliso fuori della storia. E già il Dufresnoy aveva parlato di *majestas gravi et requies decora*, e piace ricondurre a belle parole latine l'aspirazione di un barbaro. L'anima del Winckelmann asperge le antiche statue di quella fissità voluttuosa di che ha in sé la vena, e fruendo di se medesima sotto la loro immagine, pensa fruir di loro. Come Platone cercava di là delle apparenze il tipo, Winckelmann cercava nel marmo la serena fonte della bellezza: dovevano essere forme corporee elevate al di sopra del sesso e della materia, quintessenziate. E quelle forme quasi rapite fuori delle membra, squisitamente vaghe, risultanti da sottili selezioni, termine d'arrivo di profonde meditazioni metafisiche sul bello e sulla linea perfetta, non eran se non quelle che recava in sé la nativa sensibilità del Winckelmann: ambiguo Narciso riflesso in un attonito specchio di chiare acque.

Già la Rinascenza aveva idoleggiato le belle statue dell'antichità; Winckelmann, è stato detto, riproduce a distanza di secoli il sentimento della Rinascenza. Diderot, mostrando anche in questo quel sagace fiuto che ne fa in tante cose un precursore, pur ammirando il Winckelmann osservava: «Il me semble qu'il faudrait étudier l'antique pour apprendre à voir la nature».

Ora è precisamente questo che avevan fatto gli artisti del Quattrocento. L'antichità era apparsa ad essi non soltanto come un'età dell'oro, con tutta la statica solennità idillica inerente a tal concezione che, per la sua natura nostalgica, può dirsi romantica avanti la lettera; l'antichità non era solo un Eliso distante, luogo aperto luminoso ed alto, popolato di spiriti magni in eroici atteggiamenti, cristallizzati nell'aria preziosa oltremondana. Questo è un aspetto, si chiami pure apollineo, dell'antichità, quale lo sentì il Mantegna. A Firenze la scoperta dell'antichità fu come l'irrompere d'un bacchanale. Fu giovinezza, non giovinezza immota eterna esiliata su verdi prati d'Eliso, adorabile, inattingibile; anzi, giovinezza in atto, giovinezza «che si fugge tuttavia»: irrequieti satiretti che pongon cento agguati alle ninfe e «ballon, saltan tuttavia» ninfe che sempre fan festa intorno a Bacco e Arianna, belli sì, ma soprattutto vibranti d'ardore l'uno per l'altra.

Quanto di gotico vi fosse in questa concezione dionisiaca dell'antichità può vedersi leggendo accanto al trionfo del Magnifico Lorenzo un passo del *Roman de la Rose* (vv. 1375-1382):

*Ou vergier ot dains et chevriaus;
S'i ot grant plenté d'escuriaus,*

*Qui par ces arbres gravissoient;
Conins i avoit, qui issoient
Toute jor hors de lor lesnieres,
E en plus de trente manieres
Aloient entr'aus torneiant
Sor l'erbe fresche verdeiant.*

I satiretti e le ninfe del Magnifico Lorenzo non son poi così diversi dalle mobilissime bestiole di questa miniatura di Guillaume de Lorris. Ma il naturalismo, che si limitava alla rappresentazione della vita animale nel Medioevo, fu applicato alla figura umana dai fiorentini del Quattrocento che negli antichi cercarono modelli di movimento, formule dinamiche. «Imita, quanto puoi, li greci e latini co 'l modo del scoprire le membra, quando il vento appoggia sopra di loro li panni».⁹³ Qui i Greci e i Latini non son visti attraverso il velo d'un'idealizzazione letteraria; sono praticati per apprendere a veder la natura, come dirà il Diderot. Non si cerca in essi un tipo ideale, divino, anzi un preciso metodo per rendere ciò che v'è di più incantevolmente animale nell'uomo. Sono i genietti, i putti correnti e saltanti di Donatello, che come le selvagge creature del verziere di Guillaume de Lorris volteggiano *en plus de trente manieres*, «ballon, saltan tuttavia», suonano i cembali e la buccina, ridono a gola spiegata; son le Baccanti che precedono il carro di Bacco e Arianna in un'incisione in rame del Botticelli: il vento agita i loro panni in seni e rigonfi, le membra fremono, i volti si contraggono nell'estasi e nel tripudio. Ma Winckelmann dirà: «Nel contegno delle figure

antiche, non si vede il piacere manifestarsi col riso, ma esso mostra soltanto la serenità della contentezza interna. Sul volto d'una Baccante non appare che l'aurora della voluttà». *Die Morgenröte von der Wollust!* Pieno meriggio in Donatello, acuto canto di gioia umana. Poiché per i quattrocentisti quelle Baccanti, quei Satiri, quei putti, erano sì nei bassorilievi antichi, ma erano anche nelle strade di Firenze quando le percorrevano i trionfi, e pulzellette gioveni e garzoni, per mascherati che fossero da creature mitologiche, si baciavano nella bocca e nelle guance come persone liete d'amare e di godere, e piovevan da finestre e da balconi in giù ghirlande e in su melarance: e i festoni di frutti dei sarcofaghi non erano così vivi. I venti giocavano nella selva primaverile di Botticelli, le figure umane si piegavano come bei virgulti; Venere Anadiomene era la donna che potevi incontrare per le vie di Firenze, a cui gli antichi avevano insegnato ad apparire leggiadramente ignuda. Ercole fremeva e soffiava nei quadri di Antonio Pollaiuolo, il suo corpo era prima di tutto una eccellente macchina per soffocare e picchiare; il *Dio Pan* del Signorelli è un quadro vivente, ma coll'accento su «vivente», ché i muscoli delle figure palpitano di contenuta energia. Una animazione sfrenata, una retorica di gesti, era il punto d'arrivo a cui tendevano i quattrocentisti toscani messisi alla scuola dell'antico; e quando nel 1506 venne scoperto il Laocoonte, fu come se l'antichità avesse dato il supremo suggello alle ricerche d'un secolo. Il Laocoonte era della stessa famiglia dell'Ercole di Antonio Pollaiuolo. Tanto è vero che si trova quel che si cerca. Winckelmann troverà nel Laocoonte un esempio di «quieta grandiosità»: «Nella stessa guisa che il fondo del mare rimane sempre

tranquillo per quanto agitata possa esserne la superficie, nella guisa stessa le figure dei Greci, in mezzo al più gran tumulto delle passioni, mostrano nelle loro espressioni un'anima grande e posata. Quest'anima è espressa nel volto del Laocoonte, e non nel volto solo, ad onta dei più atroci strazi... L'espressione d'un'anima sì elevata oltrepassa di molto la forma della bella natura: l'artista dovette sentire in se medesimo la fortezza d'anima ch'egli impresse al marmo». E nell'immaginario Ercole che Winckelmann vedeva nel Torso: «Sembra che un'anima più elevata abbia occupato lo spazio delle parti mortali, e si sia in esse dilatata. Non è più il corpo che ha da lottare contro mostri e perturbatori: è quello che sul monte Oeta venne mondato dalle scorie dell'umanità».

Die erhabene Seele: l'anima elevata si traduce in un puro contorno di linee calme, *der edle Contour*. «Gli dèi e gli eroi sono rappresentati in piedi come ne' luoghi sacri, ove alberga la quiete, e non come nel gioco dei venti, o in una sbandierata».⁹⁴ (Ma altra era la voce del Rinascimento: «Bandiere e coverte a molti tagli / E zendadi con tutti colori... Viole, rose, e fior ch'ogni uom abbagli...»). La materia è molteplicità, accidentalità, che offusca l'espressione dell'anima elevata: occorre dunque raffinare di questa scoria l'involucro corporeo perché esprima la semplicità propria degli dèi, perché diventi, secondo la definizione wolfiana della bellezza, *observabilitas perfectionis*, e ciò si ottiene con «la sublime semplicità del contorno», ove non s'accentua alcuna singola parte, ma tutte fluiscono le une nelle altre. La quintessenza della bellezza sta dunque nella linea armoniosamente ondulata, nella linea ellittica. Questa determina la forma, non è più la

resultante della vibrazione della forma. Winckelmann viene così a trovarsi nella stessa posizione del Mantegna che, cercando nei modelli antichi non un metodo interpretativo della natura, ma un tipo già realizzato una volta per sempre, un canone fisso, ridusse forme e atteggiamenti a mera calligrafia.

Anche il colore è accidentalità; la perfezione sta nel bianco: «Il color bianco, siccome quello che riflette più raggi, è il più sensibile all'occhio, e perciò la candidezza accresce la beltà d'un bel corpo; anzi se sia nudo, sembra per tal candore più grande che non è di fatto; da ciò nasce che le figure di gesso ricavate dalle statue sembrano, finché sono nuove, più grandi degli originali medesimi».⁹⁵

Conseguenza ultima dell'insegnamento di Winckelmann, il disegno a tratteggio: Carstens, Gagneraux, Flaxman. Vuoti gusci da cui è esulata polpa e sapore. Contorni di supremo riposo: come l'impronta in un giaciglio d'un bel corpo che s'è levato, o come la traccia nel terriccio d'un cadavere che si è consunto.⁹⁶

Così la serena calma di Winckelmann finisce per confendersi col rigore della morte. Come vecchissime montagne logorate e smussate da antichi ghiacciai si riducono a insignificanti collinette, le forme corporee, intaccate e levigate dalle teorie sul bello tipico, si annullano in una sagoma banale. La beltà doveva essere come un'acqua purissima, tanto più salubre quanto aveva meno sapore.

D'altronde, l'ebbro movimento di Donatello, portato a un parossismo di muscoli tesi come balestre, di mani artigliate, di lineamenti contratti, di corpi convulsi, s'irrigidirà nel vulcanico mondo di Cosmè Tura, decantazione

lunare di spaventosi cataclismi: nulla di soave, nulla di cedevole, nulla di vago. Affermazione maniaca di valori tattili, qui; negazione maniaca di essi in un Flaxman, ove tutto è soave, tutto fluido, tutto vago. Due estremi raggiunti partendo da due opposte interpretazioni dei modelli classici. In Cosmè Tura è svaporata ogni umidità; le parti corporee si sono cristallizzate in un acre pigmento, tutto sapore. In Flaxman è accaduto l'inverso: non è rimasta che acqua distillata.

Nessuna meraviglia, quindi, che il neoclassicismo appaia ai più freddo, insipido, inesplicabile come *gusto*. Come poté mai un'anima riscaldarsi alla contemplazione di questo ideale? – ci si domanda. Eppure, l'abbiamo visto, Winckelmann era un ardente, un entusiasta, un fanatico. Se la sua Schwärmerei sortì un esito che pare negarne ogni presenza, che può addursi a spiegazione se non l'idiosincrasia della sua sensibilità, se non quel:

*Tout m'appelle et m'enchaîne à la chair
lumineuse*

Que m'oppose des eaux la paix vertigineuse?

«I Greci danno alle opere loro un carattere aperto e allegro: le Muse non amano spettri terribili. Sopra nessuno dei monumenti greci v'è un'immagine che spaventi. Il simbolo della morte non si vede che sopra una sola pietra antica, ma lo scheletro balla al suono del flauto, appare nella sembianza in cui nei conviti soleva eccitare a goder piacevolmente della vita».⁹⁷

Pareva come se, fuggite le tenebre del Nord, la vita di Winckelmann non avesse dovuto conoscer che sole. Dalle finestre della casa Zuccari alla Trinità dei Monti si dominava tutta Roma; in molti giardini gli aranci erano sul ramo, e dappertutto verdeggiavano i lauri ed i cipressi. Dalla finestra del palazzo della Consulta, Winckelmann, se alzava gli occhi dai libri che leggeva per la composizione della *Storia dell'arte*, vedeva i colossi dei Dioscuri domatori di cavalli candidi contro il cielo turchino. Dalle finestre delle stanzette assegnategli nel palazzo del cardinale Albani, si godeva la vista di amenissimi prospetti: lo sguardo spaziava ora sulle antiche rovine, ora sulla città, ora si spingeva fino alle ville deliziose di Frascati e di Castel Gandolfo. Il giardino di Villa Albani temprava l'anima a solenne calma, con le sue regolari siepi sempreverdi e le sue nobili statue; nell'interno, gli occhi potevan deliziarsi del Parnaso di Antonio Raffaello Mengs, «il più grande artista dei suoi tempi, e forse dei successivi, rinato, quasi come la fenice, dalle ceneri del primo Raffaello, per insegnare al mondo la bellezza nell'Arte, e per giungere al più alto volo consentito alle forze umane nella medesima».⁹⁸ Il vino costava cinque baiocchi al fiasco; un vino di Genzano odorava d'ambra e di balsami: Winckelmann amava trincarlo nei rozzi bicchieri di vetro delle osterie. A Tivoli scopriva uomini del più bel sangue, fisionomie greche, quasi incarnazioni del suo tipo ideale, viventi Niobi e Apollini Vaticani. Iniziava giovani stranieri all'ammirazione delle antichità. Uno d'essi, lo scultore danese Wiedewelt, sarebbe stato il nuovo messia da lui preconizzato? «Create sotto il cimbrico cielo una greca bellezza non ancora veduta da umana pupilla» lo esortava

Winckelmann. Nessun più gradito compito di quello d'educare nei bei giovani il senso della bellezza sotto il cui segno erano nati. In Roma la libertà civile era tale che gli animi divenivan capaci d'una maniera di pensare affatto nuova: era la scuola di tutto il mondo, Roma.

Pareva dunque che Winckelmann si sarebbe dovuto spegnere a tarda età, circondato di bei discepoli, forse accarezzando il capo d'un suo Fedone; o come un cardinale venerabile della chiesa d'Apollo, lui che i ragazzi, vedendolo aggirarsi tra le rovine, avevan scambiato per un miscredente.

Die Musen lieben keine fürchterliche Gespenster.

Ma la fine del Winckelmann non ha nulla della greca serenità. L'ultimo documento di questa vita d'innamorato di libri nitidamente impressi è un opuscolo in italiano bastardo, di pessima stampa, dall'aria losca e clandestina: *Distinta relazione del premeditato, atroce, proditorio omicidio commesso in Trieste li 8 dello scaduto giugno 1768, da Francesco Arcangeli nella persona del celebre Signor Giovanni Winckelmann, Prefetto delle antichità pontificie, e Professore di lingua greca nella Biblioteca vaticana, non che dell'esemplare sentenza pronunciata contro l'omicida, ed eseguita il 20 luglio dello stesso anno - Trieste, presso Francesco Maria Winckowitz.*⁹⁹

Il Goethe chiama Winckelmann felice perché un più breve orrore, un più repentino dolore lo rapirono di tra i vivi, sicché gli vennero risparmiate le infermità della vecchiaia, la decadenza delle forze dello spirito, ed egli morì al colmo dell'energia virile e della fortuna. E Walter Pater postilla: «Parve come se gli dèi, in

ricompensa della sua devozione, gli avessero dato una morte quale, per la sua rapidità e la sua opportunità, egli avrebbe potuto ben desiderare». Forse è questo il linguaggio che si conviene a una vita del Winckelmann; ma nessuno penserebbe di usarlo a proposito della fine di Christopher Marlowe in una locanda di Deptford.

L'assassinio di Marlowe per mano d'un compagnone è uno spaventoso evento senza volto: scena di furore e di confusione quale il Marlowe stesso, nella sua crudele fantasia, non avrebbe potuto immaginare più tetra per il sollazzo della platea elisabettiana. Anche la fine di Winckelmann è un cieco terribile spettro quale non aman le Muse. Ed è strano osservare come il Marlowe pure aspirasse, nella sua sete d'impossibile, a un'ideale serenità greca, a Elena eterna, vestita della beltà di mille astri, immaginata nell'atto di chinare su Fausto il volto suscitatore di mille navi, eversore delle eccelse torri d'Ilio; e il Marlowe pure sentisse l'ambiguo fascino delle forme androgine, egli che aveva idoleggiato la nudità di Leandro,¹⁰⁰ e cantato le appassionate amicizie virili di Edoardo II, e per tutta la vita era stato ossesso dal voluttuoso fantasma di Ganimede.

Sia il Marlowe che il Winckelmann soccomberono sotto il pugnale d'un losco amico d'accatto. Perché Ingram Frizer colpisse il Marlowe nella locanda della vedova Bull a Deptford Strand, non è chiaro; il lestofante col quale Winckelmann strinse dimestichezza all'albergo di Trieste fu spinto ad assassinarlo «per vaghezza» di talune medaglie d'oro.

A Vienna Winckelmann era stato ricevuto con grande onore; Maria Teresa gli aveva donato una

medaglia d'oro, un'altra gliene aveva donata il principe Kaunitz; gli erano state fatte vantaggiose offerte perché restasse, ma egli aveva rifiutato: tutto l'oro del mondo - assicurava al cardinale Albani - non avrebbe potuto muoverlo da Roma.

Arrivò solo, in una carrozza di posta, a Trieste, il mezzodì del 1° giugno 1768, e prese alloggio al grande albergo nella piazza di San Pietro. Gli fu data la camera numero dieci, che da due finestre guardava la Riva del Mandracchio, e da una terza il cortile dell'albergo. Nella piccola camera accanto, numero nove, abitava un forestiere sconosciuto giunto da Venezia due giorni prima a piedi e senza bagaglio. Era un uomo sulla trentina inoltrata, vestito come un signore, ma in malo arnese. Il suo volto era tondo, bruno, un po' butterato, con una fronte bassa, un piccolo naso, e due occhietti grigi; un volto pacioso d'uomo casalingo e socievole; i suoi capelli neri eran raccolti dietro in un codino, dalle parti avvolti in diavoletti.

I due vicini di camera si trovarono vicini anche a mensa. Durante il pranzo Winckelmann domandò all'albergatore se vi fosse alcun bastimento pronto a far vela per Venezia. Gli fu risposto che in quel momento non si sapeva di alcuno, ma lo sconosciuto, che sedeva accanto, interloquì dicendo di conoscere un certo capitano Ragusini pronto a partire. Winckelmann lo pregò di mostrargli questo bastimento e, vedutolo dalla finestra, poiché era ancorato nel Mandracchio, pregò lo sconosciuto d'accompagnarlo al molo per far ricerca del capitano. Lo trovarono, ma questi, non avendo ancora compiuto il carico, non poteva far vela; in questo frattempo Winckelmann fu informato che

un altro bastimento nella stessa settimana sarebbe partito per Ancona; ma non avendo potuto lì per lì concluder nulla, i due vicini di camera ritornarono alla locanda per la siesta. Passate le ore calde, verso le cinque si misero al davanzale, a ragionare dell'imbarco per Ancona. Uscirono insieme in cerca del capitano e, accordatisi, Winckelmann ringraziò il vicino per la pena che s'era data, e andò con lui a bere una tazza di caffè al caffè di Kaspar Griot. Verso l'imbrunire lo sconosciuto si fece portare in camera tre tazze di caffè, e ne mandò una a Winckelmann; questi non la prese, dicendo di non averla ordinata, ma nel momento in cui s'accendevano i lumi si recò a visitare il vicino, nella cui camera fu portata la cena: il Winckelmann, secondo il suo costume, non bevette che un po' di vino col pane.

Da questo momento furono visti uscire insieme a passeggio mattina e sera; si trovavano insieme al caffè e alla mensa; Winckelmann faceva la sua piccola cena nella camera del vicino. Non conoscendosi per il casato, si chiamavano per nome: Signor Francesco e Signor Giovanni, come compagni. Un giorno, durante la passeggiata, Giovanni, richiesto dal compagno della sua condizione, gli rispose di non essere uomo sospetto né di mal affare, e che appena giunto all'albergo lo avrebbe appagato; e, di ritorno, gli mostrò il passaporto ed alcune commendatizie per banchieri, gli disse d'essere stato mandato a Maria Teresa «per scoprire un raggiro di cui molto poteva prevalersi», di averne avuto mille accoglienze, e ricevuto in dono una medaglia d'oro, e un'altra dal principe Kaunitz.

Il mistero di cui Giovanni si circondava, forse per un ingenuo desiderio di far colpo sul

compagno, l'effetto contrario che sortì, di darsi l'aria di spione e d'uomo di poco conto, per aver divulgato una sedicente missione segreta, la vista delle medaglie d'oro che finalmente consentì a mostrare due sere dopo, accesero una tentazione diabolica in Francesco, il quale, se fosse stato richiesto a sua volta della propria condizione, avrebbe dovuto anch'egli circondarsi di mistero, ma per una ragione assai diversa: in Austria, Giovanni aveva conosciuto la corte, Francesco, la galera. Francesco credette di ravvisare in Giovanni un avventuriero, forse ebreo, un uomo che viveva allo sbaraglio.

La domenica non era ancor pronto alla partenza il bastimento già fissato per Ancona, e Winckelmann ne rimase molto contrariato. Il lunedì si fece dare dal capitano dieci paoli di caparra onde costringerlo a partire il martedì; ciò nonostante non si poté far vela, e allora Winckelmann fece intendere che sarebbe più volentieri andato a Venezia per la via di terra. Il mercoledì Francesco uscì di casa senza dare il buongiorno al suo vicino. Più tardi Winckelmann andò al caffè, e non vedendo l'altro comparirgli dinanzi, tornò all'albergo, sedette al tavolino tra le due finestre che guardavano il mare, e cominciò a scrivere alcune norme per lo stampatore della nuova edizione della *Storia dell'arte*.

Ed ecco che Francesco entrò nella stanza; Giovanni lo accolse amichevolmente, e, lieto di partire alla fine la sera dello stesso giorno, gli raccontò molte cose intorno alla ricchezza del palazzo del suo cardinale, e gli promise in uno slancio di confidenza che se fosse venuto a Roma gli avrebbe fatto vedere tanto il palazzo quanto i capolavori d'arte della città; allora gli avrebbe

rivelato l'esser suo, e l'altro si sarebbe accorto della grande riputazione di cui godeva. Francesco lasciò la stanza dopo una lunga conversazione, ma vi tornò poco dopo sotto pretesto d'aver dimenticato un fazzoletto, e chiese a Giovanni se all'ora di tavola avrebbe avuto difficoltà di far vedere le belle medaglie che aveva; al che quello rispose di non voler fare pubblicità. Incalzò l'altro: perché non voleva dire il suo nome? Giovanni rispose: «Non voglio farmi conoscere», e seguì a scrivere volgendo le spalle.

Francesco gli lanciò sul capo una corda a nodo scorsoio e si mise a tirare, ma con mano tremante. Winckelmann sorse in piedi, con un colpo violento l'allontanò da sé. Quegli trasse allora di tasca un coltello, Winckelmann lo prese per la mano, si tagliò; con l'altra mano afferrò l'aggressore al petto, e così lottando si trascinarono fin nel mezzo della stanza, verso la porta. Quasi sopraffatto, Francesco già si sentiva invadere dal panico, ma scivolarono, e Winckelmann cadde di schiena a terra. Col coltello rimasto libero, l'altro vibrò cinque colpi. Un cameriere che nella stanza di sotto aveva udito il rumore della mischia e della caduta, salì, si mise in ascolto; udì un gemito, un rantolo, aprì l'uscio. L'assassino, che era in ginocchio colle mani sul petto del ferito, balzò su, diede una spinta al cameriere, fuggì via. Winckelmann ebbe la forza di rimettersi in piedi da solo; s'aprì la camicia e indicando le ferite da cui copioso sgorgava il sangue, disse al cameriere: «Guarda, guarda cosa mi ha fatto». Il cameriere gli disse d'attendere nella stanza, che correva a chiamare il medico.

Winckelmann, lasciato solo, e non potendo gridare aiuto per la corda che lo strozzava, si trascinò giù per la scala fino al piano di sotto. Una serva diciannovenne, Teresa, recandosi in cucina, udì una voce fioca, soffocata, mormorare: Gesù, Gesù. Si voltò piena di spavento, e vide una figura livida, sanguinante al petto e alle mani, venire incontro a lei vacillando, chiamarla per nome, farle cenno d'avvicinarsi. La ragazza fuggì via come fuori di sé, si mise a urlare che lo straniero versava sangue, e corse in chiesa dov'erano andati i suoi padroni. Winckelmann giunse fino alla porta della camera dell'albergatore, ma la trovò chiusa; fece alcuni passi indietro, e aggrappandosi colla sinistra alla ringhiera della scala, premendosi la destra sulle ferite, stette immobile, tremando tutto. Sopraggiunsero delle serve, e rimasero di sasso a guardarlo con occhi sbarrati; credevano che egli si fosse ridotto da sé a quel modo in un accesso di follia. Vennero tre uomini, e uno non trovò di meglio che precipitarsi in cerca di un confessore, un altro si sentì male, il terzo pensò che la corda insanguinata fossero le viscere sgorgate fuori, e corse ad avvisare il padrone. Finalmente un cameriere, obbedendo ai disperati cenni del ferito, gli liberò il collo dalla corda. Sostenendolo per le ascelle, lo portaron pian piano su per le scale alla sua camera, l'adagiarono sul divano. Giunse il medico, esaminò le ferite. Winckelmann gli chiese se erano mortali. Il medico rispose che almeno due lo erano. Winckelmann tacque. Lo stesero su un materasso per terra, a sua richiesta gli tolsero calze e scarpe. Entrò un uomo istruito, il cavaliere Gaetano Vannucci di Livorno, che s'inginocchiò accanto al morente, cercò d'informarsi dell'accaduto. Siccome Winckelmann non poteva parlare, gli fece

odorare una fiala. Disse: «Mi ha assassinato quello che abita accanto alla mia stanza». Il cavaliere avvertì il bargello di rintracciare l'assassino. Venne un frate, ascoltò la confessione del morente, e gli rimase vicino fino all'ultimo. Giunse una commissione del tribunale, poi un prete. Winckelmann ricevette l'olio santo e l'eucaristia; chiese da scrivere ma non poteva tenere la penna in mano. Nei momenti in cui gli tornarono un po' le forze, la commissione gli faceva domande e raccoglieva alla meglio i particolari dell'accaduto. Gli fu chiesto chi fosse. Il morente indicò il suo bagaglio, e con voce oppressa aggiunse: «Lasciatemi, non posso parlare, dal mio passaporto lo rileverete». Nel passaporto era scritto: *Joanni Winckelmann praefecto antiquitatum Romae. In almam urbem redit.*

Dopo mezzogiorno fece testamento, ma non ebbe forza di sottoscriverlo; verso le quattro spirò.

Francesco Arcangeli, condannato a «esser ruotato vivo dal di su in giù di modo che restasse separata l'anima dal corpo», fu suppliziato il 20 luglio sulla piazza di fronte alla locanda, il giorno stesso della settimana e l'ora in cui aveva commesso il delitto. Il cadavere restò esposto sopra la ruota.

Trentaquattro anni dopo, quando Johann Gottfried Seume passò per Trieste nel suo viaggio a piedi per l'Italia, incontrò un bizzarro tedesco, Abramo Penzel, filologo e ubriacone che riusciva simpatico per un certo tono di conversazione di stampo barocco: «Per varios casus, per tot discrimina rerum tendimus Tergestum,» gli diceva scherzando «perché alla fine il diavolo ci porti via come Winckelmann».

«Andammo insieme a cercarne la tomba, ma non ci riuscì di trovarla. Nessuno ne sapeva niente». [101](#)

Si narra che Nerone viaggiasse sempre accompagnato da una statua che gli era cara fra tutte. Se dobbiamo immaginare Winckelmann nel regno tenebroso dell'Ade, non ci riesce di vederlo che nell'atto di tener tra le braccia quel Genio alato che gli era parso la più leggiadra figura d'adolescente scolpita nel marmo; e così, come un fanciullo che stringe la sua bambola al petto, errare estatico e sorridente sui prati dell'eterno asfodelo.

Dello stile Impero

*The needless Pomp of gaudy
Furniture.*

JOHN POMFRET, *The Choice*, 1699

Parlando nell'Aula Magna dell'Università di Firenze, molti anni or sono, Rabindranath Tagore, in quel suo inglese dolciastro, additava tra i deplorevoli vezzi occidentali *the foolish pride in furniture*, la vanagloria dei possessori di bel mobilio. Sembra infatti assurdo che uno debba menare orgoglio d'un leggiadro tavolino o d'una sedia di stile o di una coppia di candelabri: a che pro ammobiliarsi una *house beautiful*, quando lo spirito, al dire dei filosofi e dei poeti, può spaziare sovrano anche tra povere mura? La botte di Diogene dovrebbe bastare a proteggere d'un guscio questi vermi umani nati a formare l'angelica farfalla. Anzi, l'esteriorità delle cose terrestri non può esser che d'impaccio al volo dello spirito. Dice l'olimpico Goethe: «Un ambiente di comodi mobili di gusto sospende il mio pensiero e mi adagia in una gradevole passività. A meno che uno non ci sia abituato fin dalla giovinezza, magnifiche stanze e mobili eleganti son fatti per gente che non ha né può avere una idea». Altre autorità, autorità mistiche, si potrebbero citare, ma le ometto, e mi do per vinto.

Ma subito mi sorge un dubbio. Perché, tal è la natura di queste care cose terrene fra cui viviamo, che una non se ne può negare senza negare insieme tutte le altre. Che io metta l'anima in un tavolino o in una sedia che conquide il mio occhio, è peccato di poco più grave del metterla in un paesaggio o in un particolare lineamento di esso. Eppure non v'è nulla di ridicolo nell'amore del paesaggio. E che cos'è il mobilio se non ciò che costituisce il paesaggio intramurale? Monti, borgate, stelle, tavolini, sedie, lampade: naturali gli uni, artificiali gli altri, creati questi dall'uomo, e quelli... Già, ma anche il paesaggio reca l'impronta dell'uomo, e riceve un fascino tutto proprio dall'antica presenza, o dall'assoluta assenza dell'uomo; ché di tutto è misura l'uomo. I mobili obbediscono a una legge d'economia che è quella stessa del paesaggio; son forme artificiali, ma non arbitrarie; hanno una regola di necessità che è la medesima che governa monti e pianure; e la loro bellezza è in proporzione alla conformità a quella regola. Non so perché si dovrebbe ammirare la bella linea d'un corpo, e non quella d'un tavolino. Tutto l'orbe è armonia, se armonia non è un nome vano. Perché, salendo per la spirale d'un mistico ragionamento, s'arriva a negar l'entità d'ogni apparenza; o, corrodendo con un acre umore swiftiano il mondo circostante, si prova assurda la nostra adorazione d'un volto, assurdo il nostro fremere a un moto di reni falcate. O tutto si accetta, o tutto è assurdo e non significa nulla: conclusione, quest'ultima, di cui non si può escludere la possibilità. Solo che, fin quando è calda, l'anima si diletta d'un variamente denominato gioco d'illusioni. È Madonna Beltà la quale – come canta il Rossetti – ora con un aspetto di mare e di

cielo, ora con un volto di donna sottomette a una stessa legge chi è destinato a servirla.

Ci si può innamorare d'un cassettone, e non è proprio un caso parallelo all'invaghimento di Titania per l'asinino Bottom. (Con questo non voglio dire che abbraccerei un cassettone o che sposerei una poltrona, come fa Aurore nella delicata fantasia di Louise de Vilmorin).¹⁰² Né saranno gli spiritualisti a darmi sulla voce, poiché, ammettendo che di tutto sia centro l'io, è indifferente animare con l'afflato del proprio entusiasmo uno piuttosto che un altro degli oggetti esterni. Poe, nel suo saggio sulla «filosofia» del mobilio, parla della «spiritualità» d'un salotto inglese; per Robert de Montesquiou un appartamento è un *état d'âme*. Tale spiritualità mi persuade di più di quella predicata dal filosofo indiano che, per nostro maggior conforto, c'invita a «disperderci nel Tutto Universale».

Questo mio argomentare arieggia forse le sofistiche cicalate dei secentisti; la verità è che io ho un debole per i bei mobili, e nessun debole per Rabindranath Tagore.

Lo stile Impero, il mio favorito, è – non lo posso negare – uno stile che offre facile gioco alla caricatura. È comune giudizio che sia freddo, rigido, che abbia qualcosa di funeralmente monotono con le sue eterne sfingi, i suoi cigni, le zampe caprine e leonine. Contando le zampe belluine dei mobili nella mia casa si arriva al bel numero di settanta; se poi alle sfingi, ai leoni, alle aquile, ai cigni monopodi si aggiungono le otto tartarughe su cui posano la psiche e la

libreria, si ha addirittura un piccolo giardino zoologico.

Uno stile da *parvenu*, con quei bronzi dorati sul mogano lucido e pesante, quel suo sfoggio di ricchezza nella forma più cruda, l'oro. Il mobilio della camera da letto, donato dall'Imperatore al fratello re di Spagna, era addirittura tutto dorato, forse per far più colpo sul popolo che adora i suoi santi in *retablos* rutilanti d'oro. E la tradizione di sgargiante pompa ha conservato una certa popolarità all'Impero per gli appartamenti di parata, dove le sedie non sembrano fatte per sedercisi, le poltrone sono piccoli troni sui cui braccioli non ardirà di posarsi braccio che non sia scettrato, i tavoli ripugnano al pensiero d'un qualsiasi uso, allineandosi, contegnose consolle, alle pareti, o fungendo da puro centro magnetico, colla stella di marmi preziosi sul loro piano, nel mezzo d'una ritmata sala. Tale è l'impressione di Flaubert, allorché egli introduce Frédéric negli appartamenti di Madame Dambreuse (nell'*Éducation sentimentale*): «Les fauteuils, les consoles, les tables, tout le mobilier, qui était de style Empire, avait quelque chose d'imposant et de diplomatique. On se sentait là très-loin de la foule, et plus séparé d'elle que dans une forteresse». Intorno a un centro da tavola Impero come quello descritto da Anatole France in *Le Lys rouge*, si riuscirebbe a immaginare altro che un pranzo ufficiale?

«*Au milieu de la table, la corbeille renfermait un massif de fleurs dans son large cercle de bronze doré où les aigles s'éployaient parmi les étoiles et les abeilles, sous les anses lourdes formées de cornes d'abondance. Sur les côtés, des Victoires ailées soutenaient les branches*

enflammées des candélabres. Ce surtout de style Empire avait été donné par Napoléon, en 1812, au comte Martin de L'Aisne, grand-père du comte Martin Bellème actuel...

*«Devant le surtout semé d'étoiles et d'abeilles d'or, entre les deux Victoires portant les lumières, le comte Martin Bellème faisait les honneurs de sa table avec cette bonne grâce un peu morne, cette politesse triste, naguère encore désignée à l'Élysée, pour représenter, auprès d'une grande cour du Nord, la France isolée et recueillie».*¹⁰³

Ahimè, l'imponenza diplomatica dello stile Impero s'è raccomandata anche ai villani rifatti, agli eroi cinematografici, ai pasticciери di lusso, ai decoratori delle sale da pranzo degli alberghi e dei transatlantici. Mobili Impero ha il presidente della Repubblica dell'Uruguay e il pugilista giubilato che si ritira dall'agone dei pesi massimi.¹⁰⁴ Ma ogni stile ha i suoi inconvenienti, ed è forse più irritante trovar lo studio d'un avvocato che arieggia un conventuale Quattrocento, o la casa d'un cattivo architetto che scimmieggia il grandioso barocco dei principi e dei cardinali, o la stanza da letto d'un albergo che giustifica il suo prezzo imitando goffamente le voluttuose grazie del rococò, che non un ambiente che aspira a una certa soggezione, nello stile che per prima cosa intende d'essere uno stile di soggezione.

Stile di parata, che, a comune giudizio, non ammette confidenze, è alieno da intimità; in una parola, monumentale. Le critiche s'eran fatte sentire fin dappprincipio, e nessuna fu forse mai così mordente come quella del Roederer nella sua *Lettre sur les Meubles à la mode* dell'anno X

della Repubblica. Egli immagina questa discussione sui meriti dei mobili di stile classico:

«Tu ignori, perora il lor difensore, che possiedi la collezione più completa che sia stata fatta finora di mobilio all'antica; che tutti i tuoi mobili sono stati fabbricati di sui disegni più puri; che il loro insieme, il loro accordo, è frutto di ricerche, di esami, di paragoni fatti sui più bei monumenti dell'antichità. Più di diecimila stampe, di 500 medaglie, di 200 cammei sono stati messi a contribuzione per formare questo bel complesso. Neanche un errore di geografia, neanche un anacronismo nei 700 e più articoli che compongono il tuo mobilio. Nessuna mescolanza dell'ateniese col lacedemone, nessuna confusione tra i mobili d'un'olimpiade e quelli d'un'altra...

«Non v'è, replica il fortunato possessore di queste meraviglie, non v'è né geografia, né cronologia, né antichità, né medaglie, né cammei che tengano. Io non voglio di questi mobili che son pesanti, duri, brutti, scomodi. Esser ben coricato, e ben seduto, ecco quel che chiedo al mio letto, alla mia poltrona. In nome di qual diritto il mio letto e la mia poltrona dovrebbero chiedermi di scomodarmi per essi? Essi voglion rappresentarmi la camera di Temistocle o di Cimone, mentre io li prendo per arredare la mia. Convenitene, mio caro, non si sta più seduti, non ci si riposa più... Occorrono mille precauzioni per non rimaner contusi dal più tranquillo uso dei vostri mobili. Iddio ci preservi oggigiorno dalla tentazione di lasciarsi cadere su una poltrona: si rischierebbe di spezzarsi».

Ben lungi dallo spezzarsi la schiena su una poltrona Impero, il direttore del Genio civile di Aquisgrana, durante la visita dell'imperatrice Giuseppina nel 1804, fu vittima della sua

eccessiva comodità. L'episodio è così narrato da Sophie Gay:¹⁰⁵

«Il direttore del genio civile, arrivato la mattina stessa dopo aver passato parecchie notti in cammino e circa un'ora a sortir dalla buca dove era affondata la sua vettura, Monsieur Crété, sfidando le insonnie e le conseguenze della sua caduta, aveva voluto recarsi all'invito dell'Imperatrice.

«Un caso de' più traditori gli aveva fatto toccare in sorte un'eccellente poltrona, nella quale le sue affrante membra si trovarono tanto a loro agio, che bentosto tutte le illusioni del letto sedussero la sua mente. L'Imperatrice, al pari di me, lo vide assopirsi con tutto il peso della sua stanchezza; ma siccome egli era seduto dietro il drammaturgo Monsieur Duval intento a leggere la sua opera, e non poteva essere scorto da costui, ella non pensò di turbare il suo innocente riposo.

«Allorché, finito il terz'atto, parecchie voci si uniscono a quella dell'Imperatrice per complimentare il Duval, il rumore risveglia il direttore. Egli scorge tutti in piedi, poiché l'Imperatrice s'è alzata per parlare all'autore del dramma. Confuso d'esser la sola persona seduta, egli vuole alzarsi precipitosamente; ma i bei cigni bianchi, scolpiti da Jacob, che sostengono i braccioli della poltrona, si sono incrostati durante il sonno nelle cosce del dormiente; nulla può staccarli, onde armato di questo tenace scudo egli viene a mescolare i suoi elogi a tutti quelli di cui era colmato l'autore.

«Non c'è serietà che possa resistere contro il comico di tal situazione. Invano l'Imperatrice si studiò di non vedere gli sforzi del futuro ministro per sbarazzarsi della poltrona di foggia classica

che gli stava alle costole come un postulante; invano le gambe alzate di quella poltrona diventavano minacciose per tutti coloro che stavano dietro: il riso contenuto non sapendo su che sfogarsi, si prese il partito d'attribuirlo al tipo del marito buono e ridicolo che, nel dramma di Duval, viene opposto al marito "tiranno domestico", e mai personaggio comico provocò più ilarità.

«Infine la poltrona abbandonò la sua preda, e nulla più venne a turbare l'attenzione che meritava l'opera».

Della *Lettre sur les Meubles à la mode* troviamo come un'eco nelle pagine di *Le Côté de Guermantes*, in cui il Proust immagina la duchessa di Guermantes, alla quale Swann e M. de Charlus erano riusciti a gran fatica a far amare lo stile Impero, in atto di decantare alla principessa di Parma le meraviglie dell'appartamento degli Iéna:

«*“Madame, sincèrement, je ne peux pas vous dire à quel point vous trouverez cela beau! J'avoue que le style Empire m'a toujours impressionnée. Mais, chez les Iéna, là, c'est vraiment comme une hallucination. Cette espèce, comment vous dire, de... reflux de l'expédition d'Égypte, et puis aussi de remontée jusqu'à nous de l'Antiquité, tout cela qui envahit nos maisons, les Sphinx qui viennent se mettre aux pieds des fauteuils, les serpents qui s'enroulent aux candélabres, une Muse énorme qui vous tend un petit flambeau pour jouer à la bouillotte ou qui est tranquillement montée sur votre cheminée et s'accoude à votre pendule, et puis toutes les lampes pompéiennes, les petits lits en bateau qui ont l'air d'avoir été trouvés sur le Nil et d'où on s'attend à voir sortir Moïse, ces quadriges*

antiques qui galopent le long des tables de nuit...”.

«“On n’est pas très bien assis dans les meubles Empire” hasarda la princesse.

«“Non,” répondit la duchesse “mais” ajouta M.me de Guermantes en insistant avec un sourire “j’aime être mal assise sur ces sièges d’acajou recouverts de velours grenat ou de soie verte. J’aime cet inconfort de guerriers qui ne comprennent que la chaise curule et, au milieu du grand salon, croisaient les faisceaux et entassaient les lauriers. Je vous assure que, chez les Iéna, on ne pense pas un instant à la manière dont on est assis, quand on voit devant soi une grande gredine de Victoire peinte à fresque sur le mur. Mon époux va me trouver bien mauvaise royaliste, mais je suis très mal pensante, vous savez, je vous assure que chez ces gens-là on en arrive à aimer tous ces N, toutes ces abeilles. Mon Dieu, comme sous les rois, depuis pas mal de temps, on n’a pas été très gâté du côté gloire, ces guerriers qui rapportaient tant de couronnes qu’ils en mettaient jusque sur les bras des fauteuils, je trouve que ça a un certain chic! ... Le fils est même très agréable... Ce que je vais dire n’est pas très convenable,” ajouta-t-elle “mais il a une chambre et surtout un lit où on voudrait dormir – sans lui! Ce qui est encore moins convenable, c’est que j’ai été le voir une fois pendant qu’il était malade et couché. À côté de lui, sur le rebord du lit, il y avait sculptée une longue Sirène allongée, ravissante, avec une queue en nacre, et qui tient dans la main des espèces de lotus. Je vous assure,” ajouta M.me de Guermantes, – en ralentissant son débit pour mettre encore mieux en relief les mots qu’elle avait l’air de modeler avec la moue de ses belles

lèvres, le fuselage de ses longues mains expressives, et tout en attachant sur la princesse un regard doux, fixe et profond, - "qu'avec les palmettes et la couronne d'or qui était à côté, c'était émouvant; c'était tout à fait l'arrangement du Jeune Homme et la Mort de Gustave Moreau"».

Notiamo qui un'altra caratteristica che, accanto all'accusa di scomodità, suol riscontrarsi nei mobili Impero: una lugubre associazione, qui attenuata dal riferimento alla decadente soavità del quadro del Moreau. Su questa funereità torneremo tra poco. Ma intanto, gli avvocati della comodità dovrebbero astenere le sacrileghe mani dal letto Impero. Non pare esso almeno un mobile comodo, vasto com'è quanto una piazza d'armi, tale da invadere di sé tutta una camera di quelle costruite oggi?

Ma quanti accetterebbero di dormire in una camera Impero, quanti, invece, non ci si sentirebbero semplicemente gelare, e ripeterebbero press'a poco quello che Panzini ha scritto¹⁰⁶ a proposito del letto di re Ferdinando a Caserta a cui sarebbe convenuto in sommo grado il motto *Per non dormire?* «Spaventoso letto quello di re Ferdinando. Mogano e oro. Quattro grifoni lo sorreggono, quattro teste elleniche dall'elmo smisurato salgono alle spalliere. Sotto quel baldacchino, in quella immensa sala a stucchi d'oro sarebbe impossibile dormire». Ma sognare forse? Non ha Heinrich Heine evocato un delizioso fantasma proprio in una camera da letto Impero? La camera di Madamigella Lorenza, che così appare, con una nota grottesca e insieme patetica, a Massimiliano nella seconda delle *Notti fiorentine*:

«In codesta stanza, ove ci trovammo ben presto soli, ardeva nel caminetto un buon fuoco il quale ci era tanto più gradito in quanto che la stanza era mostruosamente grande ed alta. Questo stanzone, che poteva meglio chiamarsi sala da letto, aveva un non so che di stranamente desolato. Mobilio ed addobbo, tutto portava l'impronta d'un tempo di cui lo splendore ci appare adesso così polveroso, e la nobiltà così esanime, che le sue reliquie suscitano in noi un certo malessere, se non addirittura un segreto sorriso. Parlo cioè del tempo dell'Impero, del tempo delle aquile d'oro, dei pennacchi svolazzanti, delle pettinature alla greca, della *Gloire*, delle mense militari, dell'immortalità ufficiale per decreto del "Moniteur", del caffè continentale fatto di cicoria, del cattivo zucchero estratto dalle barbabietole, dei principi e dei duchi creati dal nulla. Ma aveva pure il suo fascino, quest'epoca di patetico materialismo...¹⁰⁷ Talma recitava, Gros dipingeva, la Bigottini danzava, Maury predicava, Rovigo comandava la polizia, l'Imperatore leggeva l'*Ossian*, Paolina Borghese si faceva ritrarre come Venere quasi tutta nuda, perché la stanza era ben riscaldata, come la camera da letto in cui ci trovavamo io e Madamigella Lorenza».

Il letto era un mobile magnifico:

«I piedi, come in tutti i letti dell'Impero, eran formati di cariatidi e di sfingi. Splendeva di ricche dorature, e soprattutto di aquile d'oro che si beccavano come tortorelle - forse un simbolo dell'amore sotto l'Impero. Le cortine del letto erano di seta rossa, e siccome le fiamme del camino trasparivano fortemente attraverso la stoffa, mi trovai con Lorenza immerso in una luce rossa di fuoco, e mi figurai d'essere come il dio

Plutone che, circondato dalle vampe infernali, tiene tra le braccia Proserpina addormentata».

Quelle cortine rosse! Un'altra immagine si sovrappone alla scena evocata dal Heine. Il suo Massimiliano mi diventa Lord Byron. Il fuoco del caminetto traspariva dietro le cortine rosse del talamo di Byron, la prima notte del matrimonio, e la tapina Annabella sentì il marito esclamare: «Gran Dio, di certo sono nell'inferno!». Un'altra immagine ancora si sovrappone: rosse erano anche le cortine intorno a un altro letto Impero, quello che vide la colpevole passione di Madame Bovary. I letti Impero – avrebbe potuto concludere Panzini – decisamente non sono fatti per il sonno dei giusti:

«Le lit était un grand lit d'acajou en forme de nacelle. Les rideaux de levantine rouge, qui descendaient du plafond, se cintraient trop bas près du chevet évasé; – et rien au monde n'était beau comme sa tête brune et sa peau blanche se détachant sur cette couleur pourpre, quand, par un geste de pudeur, elle fermait ses deux bras nus, en se cachant la figure dans les mains.

«Le tiède appartement, avec son tapis discret, ses ornements folâtres et sa lumière tranquille, semblait tout commode pour les intimités de la passion. Les bâtons se terminant en flèche, les patères de cuivre et les grosses boules de chenets reluisaient tout à coup, si le soleil entrait. Il y avait sur la cheminée, entre les candélabres, deux de ces grandes coquilles roses où l'on entend le bruit de la mer quand on les applique à son oreille.

«Comme ils aimaient cette bonne chambre pleine de gaîté, malgré sa splendeur un peu fanée! Ils retrouvaient toujours les meubles à leur place, et parfois des épingles à cheveux

qu'elle avait oubliées, l'autre jeudi, sous le socle de la pendule. Ils déjeunaient au coin du feu, sur un petit guéridon incrusté de palissandre...».

Malgrado il suo splendore appassito, la camera Impero degli amori di Madame Bovary sembrava piena di gaiezza. Heine, invece, avvertiva in quella di Madamigella Lorenza una nota grottesca, sì, ma anche una nota patetica, non senza qualcosa di sinistro. Poiché la stanza da letto evocata diventa la scena della misteriosa danza di un'ombra. Lorenza sfugge alle braccia dell'amante, e si mette a ballare da sola nella stanza, a occhi chiusi:

«Finalmente parve volgere di nuovo su di me il suo sguardo profondo, doloroso, supplichevole. Ma solo dall'espressione del suo volto d'un pallore mortale io riconoscevo questo sguardo, non dai suoi occhi, ch'eran chiusi. La musica dileguava in accenti sempre più sommessi... Questa danza a occhi chiusi nella camera immersa nel silenzio della notte dava a quell'essere leggiadro un'apparenza così spettrale, che m'entrò addosso una grande inquietudine e rabbrivirii a più riprese».

Non conosco altro autore che abbia meglio del Heine espresso quanto d'aura poetica emana dalla sontuosità funerea che s'è voluta vedere nello stile Impero.

Rideaux de levantine rouge in Flaubert, cortine rosse in Heine. E cortine rosse anche in un famoso racconto delle *Diaboliques* di Barbey d'Aurevilly (*Le Rideau cramoisi*) in cui sono sì alla finestra anziché al letto, ma il letto è un letto Impero, e proprio questo ha fornito, penso, il nucleo ispiratore del racconto, e non *les rideaux cramoisis* delle finestre della chiesa in cui Julien uccide Madame de Rênal in *Le Rouge et le Noir*

di Stendhal, come pretende un fantasioso critico americano.¹⁰⁸

I commentatori si son domandati che cosa mai di diabolico ci sia nel contegno di Alberte nel *Rideau cramoisi*. Un personaggio nevropatico come quelli di Poe? Una sorella di Ligeia? Ma il suo contegno quale di statua animata come la *Vénus d'Ille* di Mérimée, la sua persistente taciturnità (non risponde alle domande di Broussard, non gli parla: «elle ne me répondit jamais que par de longues étreintes») ha una ragione che si penetra facilmente leggendo la descrizione della camera dei convegni amorosi:

«C'était une chambre de ce temps-là - une chambre de l'Empire, parquetée en point de Hongrie, sans tapis, où le bronze plaquait partout le merisier, d'abord en tête de sphinx aux quatre coins du lit et en pattes de lion sous ses quatre pieds...

«Chose étrange! Plus étrange personne! Elle me produisait l'effet d'un épais et dur couvercle de marbre qui brûlait, chauffé par en dessous... Je croyais qu'il arriverait un moment où le marbre se fendrait enfin sous la chaleur brûlante, mais le marbre ne perdit jamais sa rigide densité. Les nuits qu'elle venait, elle n'avait ni plus d'abandon, ni plus de paroles, et, je me permettrai ce mot ecclésiastique, elle fut toujours aussi difficile à confesser que la première nuit qu'elle était venue. Je n'en tirai pas davantage... Tout au plus un monosyllabe arraché, d'obsession, à ces belles lèvres dont je raffolais d'autant plus que je les avais vues plus froides et plus indifférentes pendant la journée, et, encore, un monosyllabe qui ne faisait pas grande lumière sur la nature de cette fille, qui me paraissait plus sphinx, à elle seule, que tous

les Sphinx dont l'image se multipliait autour de moi, dans cet appartement Empire».

Penso che Barbey dovette avere come la visione d'una delle sfingi d'un letto Impero divenuta una fanciulla, statua animata come la Vénus di Mérimée, e come questa aveva predato l'incauto giovane che le aveva posto l'anello al dito, quella avrebbe predato un personaggio tipico dell'epoca Impero, il giovane e brillante ufficiale (il cui ritratto occupa la prima parte del racconto), ospite dei genitori della ragazza.

Anche J.-L. David parve agli occhi di Baudelaire *un astre froid*, ma il poeta Ducis aveva detto di uno dei suoi quadri, *Les Sabines*: «Quel cœur résisterait à ta chaleur divine?». Senza sospettarlo, nella sfinge impassibile e al tempo stesso creatura appassionata, Barbey aveva colto un tratto profondo dell'epoca Impero.

Tra tanti rimproveri mossi all'Impero, si è soprattutto insistito sull'assenza di gaiezza. Par che gli scrittori si sian data la voce, perché non ricordo di aver mai incontrato in letteratura un mobile Impero in circostanze allegre. Il Taine, nel suo *Voyage en Italie*, per dipingere la squallida solitudine dei palazzi romani, ha questa battuta finale: essi sono «pleins de meubles fanés, la plupart dans le style de l'Empire»;¹⁰⁹ e in *Rome* lo Zola, come esempio dell'ammobiliamento *lamentable* d'un salone cinquecentesco di via Giulia, dall'alto e meraviglioso soffitto a cassettoni con rose dorate, introduce proprio «un lourd guéridon empire tombé on ne savait d'où». Ma fino a che punto l'autore di *Nana* ritenesse lugubre e rigido l'Impero, può vedersi là dove

descrive il «salon sépulcral, exhalant une odeur d'église» di Madame Muffat de Beuville. Già l'esterno della casa, situata in rue Miromesnil all'angolo della rue de Penthièvre, non promette niente di gaio: una facciata alta e nera, d'una melanconia di convento, con immense persiane che rimangono quasi sempre chiuse. Il salone è grandissimo, altissimo, con quattro finestre sull'umido giardino, che lascian passare tutt'al più un chiarore verdastro, poiché il sole non vi discende mai. La sera, la gran sala, «quand les lampes et le lustre étaient allumés, n'était plus que grave, avec ses meubles empire d'acajou massif, ses tentures et des sièges de velours jaune, à larges dessins satinés. On entrait dans une dignité froide, dans des mœurs anciennes, un âge disparu exhalant une odeur de dévotion». Non manca l'evocazione d'un fantasma, poiché accanto al caminetto c'è la poltrona dov'è morta la madre del conte, «un fauteuil cassé, au bois raidi et à l'étoffe dure», a cui fa contrasto, stridendo fra tanta severità, «une chaise profonde, dont la soie rouge capitonnée avait une mollesse d'édredon», un mobile di «voluptueuse paresse» Secondo Impero (anzi, Secondo Rococò), che dà indizio delle tendenze sensuali della nuora della rigida madre del conte, la vecchia dalla mano di ferro. L'impressione che il salone umido e tetro dà ai visitatori è riassunta da uno di essi in poche ma definitive parole: «On crève ici; nous allons filer».¹¹⁰

Una stanza vasta, umida, tetra e antica non può essere che neoclassica per i romanzieri, si chiamino essi Zola, o soltanto Dorothy L. Sayers, che in uno dei suoi racconti (*The Undignified Melodrama of the Bone of Contention*) descrive una melanconica biblioteca abbandonata, «a long, mouldering room, in the frigid neo-classical

style» che odora di rinchiuso e di muffa nel grigio pomeriggio senza sole. Naturalmente le persone evocate contro simili sfondi son vecchie o per lo meno disfatte o ossute. I Goncourt, in *Germinie Lacerteux*, ammobiliano di oggetti Impero la casa della «vieille demoiselle»: un orologio dal largo quadrante, dai grossi numeri, dalle ore pesanti; due candelabri sotto campana di vetro, formati da cigni d'argento che tendono il collo intorno a un turcasso dorato; un cassettone Impero su cui un Tempo di bronzo nero, in corsa, la falce tesa, serve da porta-orologio; Filippo De Pisis rievoca il salotto della «vecchia principessa de V.», e quel salotto è naturalmente «Empire», come si conviene a una vecchia principessa, e vi sono «pensées gialle, color fiamma viola, nere screziate, nei vasi d'oro»;¹¹¹ su un «canapé Récamier très dur» Rachilde, in *La Jongleuse*, immagina «une demoiselle un peu osseuse, une fille à gros tibias, portant ses coudes comme des manches de pioche et belle de cette trop facile beauté du diable qui ne séduit que les apoplectiques»; su una poltrona Impero «au bois déverni, dont la soie rayée est crevée à la hauteur où s'appuie l'épaule» Jules Romains¹¹² colloca una «femme nue aux seins tombants». L'Impero sembra simboleggiare l'implacabile trascorrere del tempo; sicché le ore che battono in un orologio Impero avranno un suono doppiamente ammonitore. Tale è il sentimento di Jeanne in *Une Vie* di Maupassant dinanzi all'orologio Impero sotto campana di vetro posato sul caminetto, orologio che, del resto, ha aspetto più leggiadro che lugubre: «C'était une ruche de bronze, suspendue par quatre colonnes de marbre au-dessus d'un jardin de fleurs dorées. Un mince balancier sortant de la ruche par une

fente allongée promenait éternellement sur ce parterre une petite abeille aux ailes d'émail». Jeanne, guardando l'orologio, pensa «que la petite abeille battait à la façon d'un cœur, d'un cœur ami; qu'elle serait le témoin de toute sa vie, qu'elle accompagnerait ses joies et ses chagrins de ce tic tac vif et régulier; et elle arrêta la mouche dorée pour mettre un baiser sur ses ailes». Qui il sentimento di fatalità si vela d'affettuosa dolcezza; e dando a un orologio Impero un tic tac vivo e regolare il Maupassant sembra non conformarsi alla superstizione corrente sugli oggetti Impero (vedremo però tra poco come, nello stesso romanzo, ci si conformi). Il tic tac di quest'altro orologio, nella *Signorina Felicita* di Gozzano, è invece proprio quale ci si può aspettare in un ambiente Impero stereotipo:

Penso l'arredo – che malinconia! –

penso l'arredo squallido e severo,

antico e nuovo: la pirografia

sui divani corinzi dell'Impero...

... ..

Io l'ascoltavo docile, distratto

... ..

da quel disegno strano del tappeto,

da quel salone buio e troppo vasto...

«La Marchesa fuggì... le spese cieche...»

da quel parato a ghirlandette, a greche...

«dall'ottocento e dieci, ma il catasto...»

da quel tic tac dell'orologio guasto...

«l'ipotecario è morto, e l'ipoteche...

Intorno a un ritratto di maniera, il consueto
ciarpame che è sinonimo d'Impero:

e la Marchesa dal profilo greco,
altocinta, l'un piede ignudo in mano,
si riposava all'ombra d'uno speco
arcade, sotto un bel cielo pagano.

Intorno a quella che rideva illusa
nel ricco peplo, e che morì di fame,
v'era una stirpe logora e confusa:
topaie, materassi, vasellame,
lucerne, carte, mobili: ciarpame
reietto, così caro alla mia Musa!

L'ambiente spira decrepitezza e melanconia,
come in Zola il salone è buio e troppo vasto, ma
l'atteggiamento dello scrittore è diverso.
«Ciarpame reietto», sì, ma, proprio per questo,
«così caro alla mia Musa»: l'Impero torna in
onore presso i decadenti. Amano indulgiarsi tra i
fantasmi del passato, una vasta dimora antica e
deserta non fa loro esclamare: «On crève ici;
nous allons filer»; lì proprio, nella solitudine,
colgono il fiore dell'intimità. L'albergo di
Doncières, descritto da Proust in *Le Côté de
Guermantes*, conserva tracce dell'antico lusso:
«dell'antico palazzo restava un'eccedenza di
lusso, inutilizzabile in un albergo moderno, la
quale, sciolta da ogni destinazione pratica, aveva
assunto nell'ozio una specie di vita: corridoi che

ritornavano sui loro passi, di cui a ogni momento si attraversavano gli andirivieni senza scopo, vestiboli lunghi come gallerie e adorni come sale, che avevano piuttosto l'aria di abitare là che di far parte dell'abitazione, che non si eran potuti far entrare in nessun appartamento, ma che si aggiravano attorno al mio e vennero subito a offrirmi la loro compagnia – un genere di vicini oziosi ma non rumorosi, fantasmi subalterni del passato a cui era concesso di attardarsi senza suono alla porta delle camere date in affitto; e ogni volta che li trovavo sulla mia strada dimostravano verso di me una cortesia silenziosa». Intimi e quasi gai nella loro viva solitudine sono gli ambienti che ad altri sarebbero parsi melanconici, soffocanti:

«J'ouvris une chambre, la double porte se referma derrière moi, la draperie fit entrer un silence sur lequel je me sentis comme une sorte d'enivrante royauté; une cheminée de marbre ornée de cuivres ciselés, dont on aurait eu tort de croire qu'elle ne savait que représenter l'art du Directoire, me faisait du feu, et un petit fauteuil bas sur pieds m'aida à me chauffeur aussi confortablement que si j'eusse été assis sur le tapis. Les murs étreignaient la chambre, la séparant du reste du monde et, pour y laisser entrer, y enfermer ce qui la faisait complète, s'écartaient devant la bibliothèque, réservaient l'enfoncement du lit des deux cités duquel des colonnes soutenaient légèrement le plafond surélevé de l'alcôve. Et la chambre était prolongée dans le sens de la profondeur par deux cabinets aussi larges qu'elle, dont le dernier suspendait à son mur, pour parfumer le recueillement qu'on y vient chercher, un voluptueux rosaire de grains d'iris... Ce réduit donnait sur une cour, belle solitaire que je fus

heureux d'avoir pour voisine quand, le lendemain matin, je la découvris, captive entre ses hauts murs où ne prenait jour aucune fenêtre, et n'ayant que deux arbres jaunis qui suffisaient à donner une douceur mauve au ciel pur».

Si pensa a quegli altri alberi che crescono nel giardino umido della casa di Madame Muffat de Beuville, così lugubri nella pagina di Zola: «dans un bout de jardin humide, des arbres avaient poussé, cherchant le soleil, si longs et si grêles, qu'on en voyait les branches par-dessus les ardoises». Questi alberi stenti, certo il Proust li avrebbe contemplati con tenerezza, e quello che a Zola pareva un salone sepolcrale, esalante odor di chiesa, avrebbe assunto un'apparenza maliosa se il Proust l'avesse descritto. D'altra parte, che cosa sarebbe diventata in Zola la sala da gioco della principessa di Guermantes, che amiamo rappresentarci un po' simile al salone egiziano nel palazzo della Residenza di Cassel, con quei parati e quei divani di seta gialla tra il legno nero delle inquadrature e il marmo nero della grande stufa, gialli e neri che si riflettono tra le palmette di bronzo dorato nel vasto specchio circolare che s'apre nella fresca azzurrità del soffitto, salone che, certo, con le sue sfingi e le sue cariatidi dal capo coperto dal *klaft* dei re egizi, sarebbe parso allo Zola, e non a lui solo, intollerabilmente funereo?

«La salle de jeux ou fumoir, avec son pavage illustré, ses trépieds, ses figures de dieux et d'animaux qui vous regardaient, les sphinx allongés aux bras des sièges, et surtout l'immense table en marbre ou en mosaïque émaillée, couverte de signes symboliques plus ou moins imités de l'art étrusque et égyptien, cette salle de jeux me fit l'effet d'une véritable

*chambre magique. Or, sur un siège approché de la table étincelante et augurale, M. de Charlus... semblait précisément un magicien appliquant toute la puissance de sa volonté et de son raisonnement à tirer un horoscope... En apercevant les deux divinités accroupies que portait à ses bras le fauteuil placé en face de lui, on eût pu croire que le baron cherchait à découvrir l'énigme du sphinx».*¹¹³

Sfingi, grifoni, sono animali funebri, o per lo meno misteriosi: sarà per via di essi, oltre che delle linee severe e dei bronzi dorati su legno lucido e cupo, che un non so che di misterioso, d'enigmatico, di sinistro, s'associa volentieri, da parte degli scrittori, coi mobili Impero? Il secrétaire, per definizione, è nato per custodir segreti, ma mi domando se il suo stile – è un mobile tipico dell'Impero, sebbene sia nato prima¹¹⁴ – piuttosto che la sua funzione, non gli abbia conferito il tenebroso fascino che ha per certi romanzieri, e la conseguente parte di *deus ex machina*. Non giurerei che fosse proprio stile Impero quel «bureau de palissandre» nel cui compartimento segreto Charles, girando la chiave e premendo la molla, scopre le lettere d'amore di Emma Bovary. Ma le lettere che rivelano un altro adulterio, d'un'altra morta, in *Une Vie* di Maupassant, son proprio contenute in un «secrétaire aux têtes de sphinx». Quel povero mobile sarà stato magari elegantissimo: ma la parte che recava scritta in fronte era di «meuble aux reliques»: qualcosa di molto lugubre. E qualcosa di lugubre e di maligno emana dall'«alto secrétaire antico con ornamenti di rame nello stile dell'Impero» presso cui si svolge la drammatica scena culminante di *The Aspern Papers* di Henry James: quel secrétaire in un vecchio palazzo su un rio abbandonato della città

maliosa e decrepita, Venezia, e in quel palazzo abita Juliana Bordereau, l'antica amante del grande Aspern, il defunto scrittore, insieme con l'appassita zitella sua parente, Miss Tina. Il protagonista sospetta che proprio in quel mobile sian chiuse le preziose carte di Aspern, che egli anela di carpire alle gelose custodi per pubblicarle. Una notte, egli trova aperta la porta di comunicazione tra le stanze che ha preso in affitto dalle misses Bordereau e il loro appartamento, e penetra in questo:

«Mi fermai dinanzi al *secrétaire*, guardandolo con una perplessità vana e senza dubbio grottesca; perché, dopo tutto, che cosa aveva da dirmi? In primo luogo era chiuso, in secondo luogo quasi certamente non conteneva nulla che potesse interessarmi. Dieci contro una, le carte erano state distrutte, e anche se non lo erano state l'astuta vecchia non le avrebbe messe in un posto come quello dopo averle tolte dal baule verde – non le avrebbe trasferite là con l'idea di metterle al sicuro, dal nascondiglio migliore al peggiore. Il *secrétaire* dava più nell'occhio, era più esposto in una stanza su cui essa non poteva più far la guardia. S'apriva con una chiave, ma c'era una piccola maniglia di rame, e un bottone; di questo m'accorsi facendovi cader sopra la luce della mia lampada. Feci ancora di più, in quel momento culminante della mia crisi; mi balenò in mente la possibilità che Miss Tina avesse veramente voluto farmi capire. Se non avesse desiderato questo, se avesse desiderato di allontanarmi, perché non aveva chiuso a chiave la porta di comunicazione tra la stanza di soggiorno e la sala? Quello sarebbe stato un segno ben definito che dovevo lasciarle in pace. Se non dovevo lasciarle in pace, essa intendeva che io venissi con uno scopo – uno scopo ora

rappresentato dalla troppo sottile induzione che per favorirmi essa avesse lasciato senza giro di chiave il *secrétaire*. Non aveva lasciato la chiave, ma il battente si sarebbe probabilmente mosso se io avessi premuto il bottone. Questa possibilità m'incalzò, ed io mi chinai molto vicino per giudicare. Non mi proponevo di far niente, neanche – proprio assolutamente – di abbassare la ribalta; volevo soltanto mettere alla prova la mia teoria, vedere se il battente si sarebbe mosso. Premetti il bottone con la mano – una lieve pressione m'avrebbe reso certo; e mentre facevo così – mi sento imbarazzato a raccontarlo – mi guardai al di sopra della spalla. Fu un caso, un istinto, perché veramente non avevo udito nulla. Quasi mi lasciai cader di mano il lume, e certo feci un passo indietro, e mi raddrizzai, a quel che vidi. Juliana era là in piedi, in camicia da notte, sulla soglia della sua stanza, e mi osservava; le sue mani erano alzate, essa aveva sollevato l'eterno velo che copriva metà del suo volto, e per la prima, l'ultima, l'unica volta io vidi i suoi occhi straordinari. Mi fissavano intensamente; eran come la doccia improvvisa, per un ladro colto sul fatto, d'un fascio di luce; mi faceva provare una vergogna orribile. Non dimenticherò mai la strana, piccola figura curva, vacillante e bianca, con la testa eretta; il suo atteggiamento, la sua espressione; né dimenticherò il tono in cui, mentre mi voltavo a guardarla, essa sibilò concitatamente, furiosamente: “Ah, mascalzone d'un pubblicitista!”.

«Non saprei ridire adesso quel che balbettai per scusarmi, per spiegare; ma mi avvicinai a lei per dirle che non volevo far nulla di male. Essa mi allontanò col gesto delle sue vecchie mani, ritraendosi inorridita dinanzi a me; e un

momento dopo la vidi cadere all'indietro con un subitaneo spasimo, come se la morte l'avesse colta, tra le braccia di Miss Tina». ¹¹⁵

I mobili Impero sembrano così naturalmente prestarsi ad associazioni funeree, che soltanto un oggetto in quello stile, ci scommettiamo, avrebbe potuto figurare in un episodio come quello narrato dal Montesquiou: ¹¹⁶

«Madame de Greffulhe, un jour que j'avais admiré, chez elle, une pendule faite d'une petite lyre, au pied de laquelle s'épanouissait une fleur, me promit de me la léguer par testament; le lendemain, je voyais, non sans un frisson, m'arriver l'objet, devenu presque funéraire; pas pour moi seul; une carte y était jointe, portant ces mots inscrits: "Je vous envoie cette chose, qui m'est apparue insupportable, depuis qu'elle me rappelle que je dois mourir!"».

Così fosse parso insopportabile alla proprietaria (non una dama dell'aristocrazia, ma una valente traduttrice di poeti inglesi) un elegante quadretto Impero in miniatura rappresentante, in costumi d'una greicità irreprensibile, Lot e le figlie, dal momento in cui, vedendo quanto mi piacesse, mi promise di legarmelo per testamento! Ma tanto poco si produsse lo stesso effetto che, venendo la scrittrice miseramente a morire, non solo non ebbi in consolazione il legato, ma neanche potei acquistare all'asta dei suoi mobili, che seguì, il quadretto il quale un parente volle per sé, non per interesse artistico alcuno, ma solo perché gli ricordava il disastroso saldo d'un debito congelato!

Ed ecco infine il Dickens aggiungere una nota grottesca alla funerea nella descrizione della camera di Mrs Clennam: ¹¹⁷

«In quello che era stato un tempo un salotto, c'era un paio di sparuti specchi, con lugubri processioni di figure nere che recavano nere ghirlande, camminando torno torno alle cornici; ma anche queste figure eran prive di teste e di gambe, e un Cupido simile a un impresario di pompe funebri aveva piroettato sul suo asse e stava a capo all'ingiù, e un altro era addirittura caduto».

Non contenti di associarli ai segreti dei morti (l'armadio della espressione proverbiale inglese, messa in circolazione nella prima metà dell'Ottocento, a *skeleton in the cupboard*, sarà stato un armadio Impero, o meglio, Regency?) gli scrittori hanno il vezzo di metter mobili Impero nello sfondo di storie criminali, e pazienza quando l'autore di tanta ingiustizia si chiama Thomas Mann! Il cui Tobias Mindernickel, figura di derelitto d'ispirazione dostoevskiana, vive spaventosamente solitario all'ultimo piano d'una casa di operai, in una camera povera e disadorna eccetto che per il cassettone, «un solido mobile dell'Impero con maniglie di metallo, oggetto di pregio e di bellezza». V'è nella camera anche un sofà ricoperto di verde, del quale il Mann non dice se sia Impero, ma siccome «odora di polvere», immaginiamo che lo sia. Prendiamo atto della concessione dello scrittore tedesco, che quel cassettone avesse *Wert und Schönheit*;¹¹⁸ ma deploriamo poi che egli ne abbia fatto il testimonio d'un sordido delitto. Ché Tobias cerca rifugio dal mondo che lo canzona e dalla sua spaventosa solitudine nella compagnia di un cane da caccia, che a volta a volta maltratta e carezza, finché un giorno sfoga su di lui una sadica ossessione, come il protagonista del *Gatto nero* del Poe, e, mentre il giovane cane è più vispo del solito, lo accoltella; e così il cane

muore. Tobias piange, e il cassettone Impero silenziosamente protesta. Ma il mobile Impero sembra che sia divenuto un attrezzo indispensabile di storie *unpleasant* o addirittura 'gialle' di autori di sfera molto inferiore a quella del Mann. La protagonista di *The Weather in the Streets* di Rosamond Lehmann, Olivia Curtis, s'intrattiene così col dottore che ha praticato su di lei un'operazione punita dalla legge:

«Conducendola alla porta, egli indugiò presso il caminetto e disse: "Vi piacciono le cose graziose?".

«"Sì". Oh, se le piacevano!

«"Me l'immaginavo. Che ve ne pare di questi?". Indicava un paio di bronzi: figure femminili, seminude, drappeggiate, che tenevano torce in alto.

«"Le ho pescate l'altro giorno. Carine, non è vero? - Empire...".

«"Deliziose". Essa le guardò. Oggetti senza significato, dispendiosi, repellenti. "Non è un periodo di cui so molto".

«"Mi piace di acquistare qualche anticaglia ogni tanto quando me ne viene il capriccio". Egli le maneggiò con le sue impressionanti mani bianche.

«Quale busta di cliente aveva pagato per queste? Che cosa comprerà con la prossima?».

In *The House of the Arrow* di A. E. W. Mason, la casa «segreta», una casa abbandonata a Digione, ha una stanza così descritta: «La stanza era ammobiliata con leggerezza ed eleganza, salvo che per un bell'armadio massiccio, con doppi sportelli intarsiati, che occupava un recesso vicino al caminetto. Lampade murali con specchi

e cornici dorate, adattate a luce elettrica, erano fissate alle pareti insieme ad alcuni acquerelli. Un lampadario scintillante di cristalli prismatici pendeva dal soffitto, una scrivania Impero stava presso la finestra, un divano profondo coi suoi cuscini si stendeva lungo la parete opposta al caminetto». La casa, che anche di notte «presentava un aspetto di lungo abbandono e deperimento», è la scena d'un tentato delitto, e della losca attività di Betty Harlowe che vi si reca in segreto a scrivere lettere di ricatto, proprio sulla scrivania Impero. I titoli dei seguenti romanzi bastano da sé a indicare che gli autori, introducendo mobili Impero nei loro ambienti, intendevano aumentarne la sinistra suggestività. In *The Kennel Murder Case* di S. S. Van Dine troviamo «un ampio caminetto con un architrave Impero di bronzo e di marmo veneziano, sostenuto da due brutte cariatidi», in *Shadow on the Wall* di H. C. Bailey, la camera da letto di Lady Rosnay ha una tavola dorata Impero... Ma non si creda che io mi sia messo a leggere libri 'gialli' per il piacere d'incontrarvi mobili Impero: questa scoperta è stata di mia moglie che, come tutti gl'inglesi, è al corrente di quel genere di letteratura, e adesso non so se provi più soddisfazione a indovinare chi sia il reo in un intreccio, o a scoprire, indizio non meno certo d'un corpo di reato, l'immane mobile Impero.¹¹⁹

Quanto a me, confesserò che il ritrovare qualche oggetto Impero in un'opera che sto leggendo rappresenta una gradita sorpresa; non che un libro sia come un negozio d'antiquario, da rovistare con quella speranza! E Dio ne guardi che una tal debolezza divenga mai abbastanza diffusa da persuadere i librai a preparare nei loro cataloghi una speciale sezione sul tipo di

«Americana» o «Campanologia»! Ammiro *Le anime morte* di Gogol' per altre ragioni che non per un fuggevole cenno a un candelabro Impero, ma quel cenno mi avvicina di più il russo, risveglia in me tutto un ciclo d'associazioni, è come una parola nella lingua materna udita in una conversazione straniera: «La sera mettevano sulla tavola un candelabro molto elegante di bronzo scuro, con tre Grazie antiche e un elegantissimo piattellino di madreperla, e accanto ad esso semplicemente un povero invalido di rame, zoppo, sbilenco e tutto coperto di sego, sebbene di ciò non si accorgessero né il padrone, né la padrona, né i domestici». E potrò dimenticarmi di altri atteggiamenti di Natascia in *Guerra e pace* di Tolstoj, ma non certo di questo: «Natascia, distesa, guardava dritto e fisso dinanzi a sé una delle sfingi di mogano scolpite agli angoli del letto, sicché la contessa non vedeva che di profilo il viso della figlia. Quel viso colpì la contessa per la sua espressione particolarmente seria e concentrata». E tutto di *Aurélia* di Gérard de Nerval potrà uscirmi di mente, fuorché «une table antique à trépied aux têtes d'aigle, une console soutenue par un sphinx ailé», intravisti in un «cafarnao» che rappresenta «les débris de diverses fortunes»; e in quell'altro «cafarnao» che sono i *Cantos* di Ezra Pound, opera che potrebbe definirsi «les débris de diverses lectures», tra molte allusioni mal comprensibili ne trovo una («no Empire handle twists for the knocker's fall») che almeno riesce chiara ai miei occhi. Perfino un fiacco romanzo come *Grandfather's Steps* di Joan Haslip lo conserverò nella mia biblioteca grazie alla menzione di un «Empire bed shaped like a golden lyre»: codesto letto a forma di lira sarà

come la lacrimetta che tolse Bonconte alle granfie del demonio.

Immagino quel che dirà il collega Gabetti (e altri con lui), se gli capiterà di scorrere questa filza di citazioni erudite. Pennerà a certe pagine di *À rebours*; mi classificherà tra i decadenti.¹²⁰ In verità, fu proprio tra i letterati e gli artisti della fine del secolo scorso, gente di solito tutt'altro che allegra, decadenti insomma, che lo stile Impero tornò in onore. Non direi che i Goncourt, così infatuati di puro Settecento, facessero buon viso al neoclassicismo; certe pagine in *La Société française pendant le Directoire* suonano aperta condanna contro «cette discorde combinée de tons inharmoniques, ce pêle-mêle laborieux et abominablement prémédité au compas, de stucs, de marbres, de granit, d'acajou; ce honteux tapage de lignes droites et d'arabesques maigres, et de camées de Durolin, toute cette tapisserie pédante», e la camera da letto di Madame Récamier è da essi descritta con evidente ripugnanza. E con ben poca simpatia è descritto l'appartamento Impero che Madame Gervaisais (nel romanzo omonimo) prende in affitto in una casa in piazza di Spagna, angolo via delle Carrozze: «Et par toute la chambre, sur la cheminée, sur les consoles, sur les guéridons, étaient posés, pressés, mêlés toutes sortes de menus objets, des réductions d'obélisques, des échantillons de marbres, des coupes d'albâtre, des colonnettes portant des figurines de bronze, un lion de Canova en terre cuite, des 'dunkerques' étrusques, ce tas de petits morceaux de grandes choses, comme amassés par une vieille fille sur sa commode, qui

semblent les joujoux et les reliques des Lares de la Bourgeoisie romaine». Eppure Edmond de Goncourt sembra ricredersi in certi suoi romanzi, in *Chérie* (1892), a proposito di un mobilio Impero di mogano «tout à fait *jeune fille*», così definito forse per via del motivo dei cigni che adorna i cuscini; e in *La Faustin*, nei confronti d'una psiche, e siccome egli si vanta d'aver esercitato molto influsso sul gusto con quest'ultimo romanzo che è del 1881, dovremmo far datare da lui il rinnovato interesse per l'Impero?¹²¹

«Enfin le petit Luzy avait déterminé la Faustin à acheter chez Vidalme un grand meuble, remplissant tout le fond du petit salon de sa loge, un meuble aux trois panneaux de glace, dont les compartiments de côté se rabattaient ainsi que les panneaux d'un triptyque, et permettaient à la femme de se voir, sous toutes ses faces, et comme dans un cabinet de glace, – un véritable morceau d'ébénisterie d'art, en racine d'acajou plaqué de bronze doré, et fabriqué par Jacob pour l'Impératrice Joséphine».

Fu Edmond de Goncourt a dare l'avvio? In ogni modo, è nel circolo dei suoi amici che si cominciò a raccogliere quel mobilio di cui, verso la metà del secolo, le famiglie che potevano spendere s'erano sbarazzate in fretta e furia, attratte dalle men solide grazie dello pseudo-rococò industrializzato. Il merito di pioniere spetta piuttosto al Whistler, che aveva a Parigi un salotto ammobiliato semplicemente con mobili Impero.¹²² Fu forse il Whistler a comunicare il gusto ai suoi ammiratori. Tra questi, Antonio de la Gandara «era un amatore dello stile Impero. Il suo studio, con le sue pareti grige e i pannelli color limone, era ammobiliato con alcuni severi

mobili Impero, che egli introduceva nei suoi ritratti. Dipinse la principessa de Chimay, un'americana, in un abito Impero della più fine mussolina bianca».¹²³ Al Victoria and Albert Museum fu donato nel 1933 da Miss R. Birnie Philip, figlia adottiva del Whistler, un grazioso *lit en bateau* dall'ansa terminante in teste di cigni e decorata di rami d'alloro che partono da una lira centrale affiancata da due cigni - testate e decorazioni di bronzo dorato. Potrebbe essere il letto ideale per un poeta, non certo per il poeta del *Bateau ivre*, ma per un vate accademico, ch  alla ricamata marsina degli accademici fan pensare quei dorati lauri; un letto che, malgrado la base massiccia, ha tutta la leggerezza di quei *cheese-coasters* o portaformaggi inglesi di mogano, dei quali possiede esattamente la forma. Codesto mobile era un dono di Robert de Montesquiou, a cui sarebbe provenuto da Madame de Montesquiou, governante del re di Roma, e costei l'avrebbe avuto da Napoleone.¹²⁴ E sapendo quanto il Montesquiou fosse amico del Whistler e di Antonio de la Gandara, si sarebbe quasi tentati di togliere la palma al pittore americano e di darla a quel maniaco «des arrangements d coratifs, des appartements orn s, des installations magnifiques», nelle memorie del quale leggiamo come egli amasse anche i mobili Impero, s'estasiasse per «une belle jardini re Empire, habituellement garnie de roses», e per le rose tagliate di fresco che «venaient parsemer les chemins de Savonnerie».¹²⁵ Ma il Montesquiou era un eclettico e il suo tentativo di conciliare insieme tutti gli stili ci persuade meno dell'esclusivismo del Whistler. La sua casa di rue Franklin, descrittaci nel *Journal* dei Goncourt, doveva essere uno di quei *bric- -brac* tipici del

decadentismo: «Un logis tout plein d'un mélémélo d'objets disparates, de vieux portraits de famille, de meubles Empire, de kakémonos japonais, d'eaux-fortes de Whistler». Per la stessa ragione non ci commuoveremo gran che vedendo un tavolino Impero sostenuto da teste egiziane nel salotto di Jean Lorrain a Nizza, dove figurano anche un cassettone *bombé*, un sofà Luigi XVI, vasi di stile floreale con altissime palme, trombe d'angelo, begonie, tappeti persiani, paraventi orientali, un gran barbagianni bianco impagliato e, aggattato in un angolo, colle mascelle d'assassino bene in vista, quel patetico decadente. Il Lorrain ci fornisce tuttavia un'ulteriore testimonianza sul Whistler. Ché Claudius Ethal, il pittore inglese in *Monsieur de Phocas*, aveva ammobiliato il suo studio soltanto con «une psyché Empire entre deux montants d'acajou surchargés de masques - toute une guirlande grimaçante posée autour de l'eau dormante du miroir». E siccome Ethal è un personaggio composito, un mosaico di tre o quattro personaggi reali (come abitualmente in Lorrain), soprattutto di Whistler e di Toulouse-Lautrec, non è difficile vedere da chi gli venga il gusto per l'Impero. Un pizzico d'Impero era di prammatica negli appartamenti dei vari Des Esseintes della fine dell'Ottocento e del principio del nostro secolo. Più ci sorprende trovare mobili Impero nella camera da letto della casa-studio di Rodin a Meudon, descrittaci da Helene von Nostitz:¹²⁶ «Sotto l'ombra del *Pensatore* si stendono i giganteschi letti Impero e bei tavolini antichi... Si evitava così la banalità della camera da letto. Era una stanza in cui si dormiva e si sognava, si sognava molto... C'erano alcune seggiole Impero in un piccolo salotto. Su una

pensosa scultura di Rodin sul caminetto pendevano di solito grandi rami fioriti nei vasi».

Già s'è visto sopra come fossero Swann e M. de Charlus a far amare lo stile Impero alla duchessa di Guermantes «au temps où cela n'était pas à la mode». Descrivendoci la stanza d'uno di questi decadenti (Peter Whiffle) intorno al 1907, Carl Van Vechten ricorda «seggiole e tavolini del periodo dell'Impero». ¹²⁷ E William Rothenstein, vivendo a Parigi nell'atmosfera *fin-de-siècle*, imparò ad apprezzare quello stile, e poté trovare «un carattere delizioso» alla camera che ebbe la singolar fortuna di prendere in affitto intorno al 1890 all'Hôtel de France et de Lorraine a rue de Beaune, che datava dall'epoca imperiale. «Il letto, il cassettone, le sedie, il tappeto, perfino le cortine erano di puro stile Impero». Codesto albergo, che può far la coppia con quello di Doncières che abbiamo intravisto sopra nella descrizione del Proust, era frequentato soprattutto da militari e da famiglie monarchiche; apparteneva ai discendenti dei proprietari originali, e questa è forse la ragione per cui s'era conservato il mobilio. Alla maggioranza dei clienti codeste stanze arredate in uno stile annoso saran parse tutt'altro che *delightful in character*. Oggi, se ancora esistesse, l'Hôtel de France et de Lorraine sarebbe forse preso d'assalto dai ricchi americani, che hanno un debole per lo stile *Ompeer*. Ma quell'albergo non esiste più da un pezzo, e il numero cinque della rue de Beaune riserva un'altra fra le tante delusioni che attendono chi ricerchi le vestigia del passato in una grande metropoli moderna.

Dei mobili Impero la psiche fu forse la prima ad acquistar prestigio verso la fine del secolo. «L'eau dormante du miroir...». «O miroir! Eau

froide par l'ennui dans ton cadre gelée...». Gli specchi verdi come un'acqua morta sono stati cantati tante volte dai decadenti, che proprio non si riesce più a guardarli senza un sorriso.¹²⁸ Eppure, rivediamoli cogli occhi d'un artista *fin-de-siècle*: dove trovare un più completo «specchio» della sua anima nostalgica se non in una psiche? Tra il mogano d'un ricco tono autunnale e l'oro patinato dal tempo, quella luce incerta, annerita e inverdita, riflettente le cose come in un abisso di lontananza, doveva parere vero e proprio *speculum animæ* a un Lorrain, a un Samain, a un Mallarmé. La psiche, il più caratteristico mobile dell'Impero, meritava dunque d'essere riesumata per prima. Mobile tutto di lusso, e di nessuna utilità, mobile supremamente intellettuale, tutto immaginativa nell'ovale o nel riquadro della sua luce, e niente ventre capace. Si potrebbe ideare un dialogo tra una psiche e un cassettone *bombé*, come tra due caratteri opposti, e tra le altre belle cose che allo specchio si potrebbero far dire, sarebbe questa, che quanto un mobile può fare per umanarsi, la psiche l'ha fatto. Il borghese Ottocento, poi, favorì (se proprio non inventò, ché non manca qualche esemplare dell'Impero) quel mostro, l'armadio a specchio, volendo, come al solito, combinare lusso e comodo, e distruggendo così grazia ed eleganza.¹²⁹ Invece, niente di più raro d'un comodo armadio Impero; non perché, a forza di voler imitare gli antichi nel succinto vestire, i sudditi di Napoleone si vestissero d'aria, e così potessero fare a meno degli armadi. Ma perché i vestiti – e ne avevano d'ingombranti – li relegavano nel guardaroba a muro.

La più leggiadra delle psichi è certo quella ovale di Compiègne, la cui cornice s'incasta, in basso, nell'elegante controcurva delle ali delle

sfin gi dorate che l'affiancano sostenendo sul capo due turcassi pennuti di manipoli di bronzee frecce. In mezzo ai viticci che, sprigionandosi dalle code degli animali favolosi, adornano la lunetta sottostante, sogghigna il capo del cornuto Pan. Sogghigna alle due teste di baccanti che sfolgorano al centro dei due slanciati piedistalli, o volle l'artista (Jacob, su disegno di Percier) che fosse lì, in fondo allo specchio, come un grottesco *cul-de-lampe* alla pagina di cristallo, in cui si sarebbe stampata l'effigie d'una donna avvenente? Si è molto riso della mania dell'Impero per gli attributi assortiti alle funzioni dei mobili,¹³⁰ ma qui suggestione simbolica e linea elegante mi pare che faccian tutt'uno. Non altrettanto, forse, potrebbe dirsi degli ornamenti della psiche fabbricata da Jacob per Paolina Borghese e rimasta nella stanza che ella occupò nella sua residenza in rue du Faubourg-Saint-Honoré, ora sede dell'ambasciata d'Inghilterra. Giove circondato dai segni zodiacali nel timpano del frontone, cinque *appliques* con scene della storia di Psiche nell'architrave, Bacco e Amore fanciulli al centro delle candelabre che stendono il loro ricamo sui due stipiti ai cui piedi siedono gravi figure di lettrici alate, mentre le api imperiali interpungono la cornice dello specchio, tutto ciò forse non sta insieme né simbolicamente né decorativamente. Quelle romantiche lettrici, soprattutto, con pepli prolissi, ali erette, e grandi libri aperti sulle ginocchia, sembran qui distolte dal loro nativo ufficio presso un monumento funebre; la loro linea è severa e ieratica, e non saprei davvero immaginare, col Vacquier,¹³¹ che interrompano la loro lettura per meditare sulla beltà della donna, anzi, della superdonna Paolina, che viene ad agghindarsi davanti allo specchio. A meno che

non si voglia pensare alla malata ed emaciata Paolina degli ultimi anni, ch  allora il simbolo delle meste angelesse lettrici dei Vangeli combinandosi con le quasi cristiane associazioni della storia di Psiche, potrebbe conferire al mobile un'aria d'altare, ma non per eroicomica analogia come nei distici dedicati alla toletta del *Riccio rapito* di Pope:

A heav'nly image in the glass appears...

Paolina, invero,  , dei personaggi napoleonici, il solo che mi riesca di evocare tra le grazie pompeiane d'una camera Impero. Molti sono amatori di stile Impero perch  hanno il culto di Napoleone, e si sforzano di ricreare intorno a s  un'aura d'epopea napoleonica. Non condivido quel culto, e non riuscirei a concepire tortura peggiore di quella di dover vivere in una stanza piena di ritratti, busti, statuette e miniature riproducenti in varie pose e pi  sovente nella medesima posa (quelle eterne braccia conserte!) l'effigie d'uno stesso uomo. Ci sono altri geni che mi sono ben altrimenti cari, eppure neanche di questi potrei tollerare la continua presenza fissata per sempre in una scultura o in una pittura. Mettetemi un busto di Dante o di Shakespeare sul tavolo e, nume tutelare quanto voglia, verr  il giorno in cui, per eccesso di rispetto, gli volter  la schiena. Ma forse questa   un'idiosincrasia personale.

Tanto, invece, mi riesce gradevole l'evocazione di Paolina, che non ho nessun ritegno a dire che per poco essa non m'ha reso drammaturgo. Non aspiro ad alcuna originalit  in questo campo. Non pretendo d'aver scoperto una nuova

provincia. Scommetto che di drammi e di romanzi su Paolina Borghese se ne sono scritti parecchi, almeno in intenzione. Non m'interessano. E non m'interessa neanche di conoscere per filo e per segno la vita amorosa di Paolina. Anzi, di Paolina so proprio poco. In realtà, poco più di questo: che nel marmo di Canova essa appare veramente «diva»; che ogni sera aveva bisogno d'un clistere di *fraise de veau* (cosa che suona squisita in francese, e meno squisita se tradotta in «mesenterio di vitello»), e che nel suo scrigno da viaggio aveva una siringa dorata destinata all'uopo; che una sera, arrivando in un villaggio della Savoia, i suoi familiari per prima cosa si diedero a una ricerca affannosa di quell'indispensabile *fraise*; che passeggiando al Pincio, essa dette sui nervi a un grande poeta inglese morente, John Keats; che pochi anni dopo ella stessa, in fin di vita, dettava un curioso testamento in cui lasciava, tra l'altro, scudi mille romani, per una sola volta, «al piccolo Camillo di Cavour» suo «battezzato a Torino»; che, sepolta nella cripta della famiglia Borghese a Santa Maria Maggiore in Roma, quando alcuni americani fanatici di cose napoleoniche insistettero a visitarla, trovarono, tra uno spaventoso disordine e tanfo di bare ammonticchiate, la cassa di Paolina con la targa semistaccata dai logori chiodi, e con parecchie fessure in parte otturate con stoppa, per impedire d'entrarvi ai grossi topi che infestavano il sotterraneo, ma non sì che da un crepaccio non si potesse scorgere la veste della defunta.¹³²

Soprattutto quell'incontro alla passeggiata del Pincio m'accendeva l'immaginativa. Così lo rievocava una biografia americana del Keats:¹³³

«A Roma egli fece la conoscenza di un certo tenente Isaac Marmaduke Elton già ufficiale del Genio, ora, come Keats, malato di petto, e residente a Roma per salute. Il Pincio era allora, come oggi, uno dei principali passeggi di Roma, e il Keats e il tenente Elton solevano recarvisi sovente. Paolina Bonaparte, principessa Borghese, assai di frequente era alla passeggiata. Il tenente Elton era alto e di bella presenza, e il suo aspetto e il suo portamento furon presto notati dalla famosa bellezza, che prese il vezzo di salutarlo con sguardi languidi e provocanti. Ciò dette talmente sui nervi al Keats, a cui ogni richiamo sessuale riusciva a quel tempo indicibilmente amaro, che lui ed Elton rinunziarono ad andare al Pincio e dipoi passeggiarono altrove. Canova aveva finito allora la sua celebre statua nuda di Paolina Bonaparte, e i tre giovani (Keats, Elton, Severn) andarono a vederla. Severn riferisce che essi la giudicarono di “bellissimo cattivo gusto” e che Keats le dette l’indimenticabile nome di Arpa Eolia».

Non c’è bisogno d’essere un genio teatrale per cavar buon partito da codesta drammatica situazione. Scena: tramonto, naturalmente (nella chiave sentimentale della «Fontana di Villa Medici» del Respighi). Entra il povero Keats, molto emaciato. Di che lo faremo parlare con Isaac Marmaduke? Forse di Shakespeare; e a un certo punto lo sentiremo abilmente citare i suoi propri versi. Senonché il povero Keats aveva allora il capo ad altro. Sarà forse bene – mi dicevo – fargli fare i discorsi più banali della terra: che so? si lamenterà perché il cambio è favorevole ai baiocchi e sfavorevole alla sterlina. E che avrebbe risposto Isaac Marmaduke? Proprio non sapevo che fargli dire, a questo personaggio di cui non ci restava una sola

parola. Ma, a cavarmi d'imbarazzo, ecco apparire tra i lecci un brillante cocchio (sarà la berlina inglese lasciata nel testamento al cardinale Fesch?). Dal *Diary of an Invalid* del 1818 sappiamo che il cocchio era colore *sang-de-bœuf*. È la moderna Venere, la «diva Paolina». Vede Isaac Marmaduke, biondo e bello. Occhieggia. Keats... che farà Keats? Forse la cosa più efficace sarà di fargli battere i piedi in terra con violenza. «Look here, Marmaduke, we are going to stop all this...». Squillano nel vespro le campane lontane di Roma.

Codesta scena mi parve così plausibile che decisi di proceder senz'altro alla stesura. E per prima cosa volli prudentemente verificare alcune date. Siam dunque nell'autunno del 1820. Keats morirà nel febbraio seguente: Paolina cinque anni dopo; Isaac Marmaduke Elton... spazio bianco. «Canova had just finished his remarkable nude statue». Primo intoppo: la statua del Canova era già finita nel 1805 e il principe Borghese la custodiva gelosamente sotto chiave. Si doveva correre al ripiego d'una replica, e in ogni modo quel *just finished* insospettiva sull'attendibilità del biografo. Infine, ultima verifica: la povera Paolina era già molto malata a quell'epoca, e la sua carriera galante era ben chiusa.

Allora quella suprema civetteria di moribonda, quelle «occhiate languide e provocanti» a due stranieri pure moribondi, parevan cosa, se vera, troppo patetica anche per un dramma romantico. «Io muoio in mezzo ai crudeli ed orribili dolori d'una lunga malattia» dicevano gli occhi di Paolina. E Keats applicava a se stesso i versi dell'Alfieri:

Misera me! sollievo a me non resta
Altro che il pianto, ed il pianto è delitto.

Ma Isaac Marmaduke mi diede il colpo di grazia. Che avrei fatto dire al tenente Isaac Marmaduke Elton? Il suo nome, sì, era scritto nell'acqua! Isaac Marmaduke, in un certo senso il personaggio centrale dell'incontro, non era che un uomo di bella presenza, *sed cerebrum non habet. Exit* Isaac Marmaduke.

Così il dramma mi sfuggì dalle mani.¹³⁴ Paolina, invece d'animarsi, mi restò simulacro di marmo, vacillò in una blanda luce di caminetto filtrata per rosse cortine, in una grande sala sontuosa e desolata, e volgendo verso di me un viso in cui s'indovinava, dietro socchiuse palpebre di marmo, un ultimo sguardo profondo, doloroso, supplichevole, vani nell'acqua cupa d'uno specchio ai cui piedi sedevano due meste anghesse di bronzo dorato.

Un interno

*Avec raison l'on admire
Ce Jacob et ce Thomire,
L'or moulé par Odiot
Et ce fameux Ravrio.*

Le Chansonnier aux portiques, Paris, 1806

Ecco come dovrebbe vivere un
poeta, tra mobili d'oro.

VERLAINE, secondo William Rothenstein,
Men and Memories, London, 1931, p. 264

Forse è soprattutto questione di luce. I romantici d'intorno la metà del secolo scorso non eran gente gaia, e probabilmente per questo crearono quel secondo rococò che vuol darsi delle arie spensierate e civettuole con le curve birichine dei suoi mobili, le sue finte lacche sgargianti, le cento fossette delle sue imbottiture, quasi che sofà, poltrone e puff stessero per scoppiare d'un innumerevole sorriso, e i suoi fiori disseminati dappertutto, sulle tappezzerie, sulle porcellane, sui parati, sulle rilegature dei libri, sui punti in croce, in mazzetti, in cornucopie, o in vasti panieri dove i fiori eran fatti di conchiglie colorate d'anilina, sostenuti da un ripieno di carta verde e di vecchi giornali, e protetti da una campana di vetro posata su una base verniciata di nero gaietto. Ma

con tutto ciò non eran gente gaia i romantici dell'imborghesito e industrializzato Ottocento. Si direbbe che il fitto fumo delle prime locomotive e delle pullulanti fabbriche avesse steso una perenne veletta dinanzi ai loro occhi, un po' come quella che, non metaforicamente, Hawthorne fa portare al suo sacerdote. *The Minister's Black Veil*: l'emblema d'una segreta colpa; tutti i romantici ottocenteschi si sentivano in fondo al cuore terribilmente figli d'Eva, erano ossessionati dal senso del peccato. «Per tutta la vita quel pezzo di crespo era rimasto sospeso tra lui e il mondo: l'aveva separato dall'allegria fratellanza e dall'amore per la donna, l'aveva tenuto nella più triste delle prigioni, il suo proprio cuore; e seguitava a stendersi sul suo volto, quasi per incupire la melanconia della sua tenebrosa camera, e fargli ombra dal sole dell'eternità». *I look around me, and lo! on every visage a Black Veil!* Flaubert, Zola, Heine, Thackeray, Tennyson, Hardy, Gissing e via dicendo, non son gente gaia; Schopenhauer è veramente il filosofo più rappresentativo dell'Ottocento. Quando vogliono vedere il mondo colorato di rosa, scrivono *La Faute de l'abbé Mouret*, un dolce condito di lacrime, come quelli che si mangiano a un banchetto funebre per riconsolarsi. Quando dovevano descrivere un ambiente - e sempre erano in procinto di descrivere qualche ambiente - i romanzieri ottocenteschi indossavano lo stoffelius dell'inventariatore che si presenta alla casa del defunto con viso atteggiato alla circostanza per redigere il suo minuto catalogo e mettere i suggelli; e il loro capo sembrava continuamente tentennare al ritmo di *Vanitas vanitatum*. Il passato, soprattutto il recente passato, faceva versar loro lacrime per il solo fatto di essere il

Passato, questa cosa che faceva salire il nodo alla gola: *Tears, idle tears...*

Lacrime, vane lacrime ed arcane
Dal sen d'una divina disperanza,
Sgorgano in cuor, s'accolgono negli occhi,
Vedendo i lieti campi dell'Autunno,
Pensando ai giorni che non sono più...
Ah, tristi e strani come in alba oscura
Voci d'uccelli per morenti orecchi,
Mentre ad occhi morenti la finestra
Via via diventa un pallido quadrato;
Sì tristi e strani i dì che non son più...

O Death in Life, the days that are no more! Ora il recente passato era, per i romantici del medio Ottocento, l'epoca napoleonica, lo stile Impero. Essi venivano in tuba e stoffelius a inventariare il palazzo dove s'era spensieratamente ballato fino al momento in cui una tromba dalla piazza d'armi aveva suonato chiari squilli, e l'allarme s'era diffuso per tutta la città, e fra rullo di tamburi e tuono d'artiglierie un impero era crollato a Waterloo. Quel palazzo svuotatosi in un momento della sua folla festiva era sembrato ai romantici immensamente lugubre. La sua dorata grandiosità era parsa funerea ai piccoli e mesti Biedermeier, ai *Miscianam* che si sentivano a casa loro soltanto tra i fiorellini del finto rococò, le poltrone *capitonnées* scoppiettanti d'un sorriso innumerevole, e le tranquille aspidistre. Lo stile Impero era divenuto sinonimo di funerale, funerale di prima classe.

È, dicevo, soprattutto questione di luce. Con quella veletta nera davanti agli occhi, i borghesi dell'Ottocento vedevano lo stile del loro recente passato sotto una luce immancabilmente crepuscolare. Era la stanza da letto di Madamigella Lorenza, con un non so che di stranamente desolato; era il salone sepolcrale, esalante odor di chiesa, di Madame Muffat de Beuville. Ora lo stile Impero può certo evocare qualcosa di sontuosamente funereo, ma può evocare anche altro.

Emilio Cecchi, tra divertito e premuroso, mi consigliò per la salute dell'anima mia di disfarmi di una statua d'Amore inginocchiato, in atto di trarre un dardo dal turcasso, marmo di qualche discepolo di Canova o di Thorvaldsen che sta nel bel mezzo del mio ingresso. Lo vide una sera, così candido sotto la lucerna di terracotta pendente dal soffitto, e pensò a un di quei geni che vegliano sui monumenti funebri. Passiamo, caro Cecchi, nella stanza da pranzo e inventariamo anche noi. Due alte torcere, sostenute da tripodi a teste e zampe caprine, di legno dorato e bronzato, proiettano da due angoli una misteriosa luce sul soffitto a cassettoni decorato di rose dal centro d'oro. Il soffitto è d'un color vinoso, e sulle pareti, d'un rosso sbiadito, spiccano, bianche su fondo nero, le figure delle danzatrici e dei centauri tratte dalle *Antichità di Ercolano*. Sulla servente, un mobile Regency di mogano filettato d'ebano, si levano tre fruttiere sostenute da bronzee canefore posanti su alti piedistalli dorati. Lo specchio, nel mezzo del tavolo rotondo, riflette debolmente il soffitto intorno a una vaschetta di fiori. Sospesa a mezz'aria, la grande lumiera di bronzo e di cristalli prismatici, spenta, scintilla di quieti bagliori nella mite luce irradiata dalle

invisibili sorgenti. Su quella tavola, imbandita e soffusa del caldo chiarore di quattro candele di cera, tu Cecchi, ne son certo, non te la sentiresti di mangiare. Più o meno, diresti quel che Panzini ha detto dinanzi al letto di Caserta. Un mortorio, no? O immagineresti uno spiacevole incidente come quello capitato al banchetto della Royal Academy nel 1815, quando il lampadario donato dal Principe Reggente d'un tratto calò sulla mensa, minacciando i convitati esterrefatti.

Ma procediamo nell'attigua anticamera. Qui la luce proviene dall'interno della vetrina delle porcellane, che si riflette nell'opposto specchio e illumina i quadri delle pareti, soprattutto quello della poetessa, una dama napoletana del 1820, forse Rosa Taddei, in Arcadia Licori Partenopea, assai sussiegosa e legnuta nel suo abito di seta grigia, intenta a vergare un foglio ispirato o addirittura tradotto dall'*Ars poetica* di Orazio che ella si tiene aperta dinanzi.¹³⁵ Nella vetrina forse ti fermeresti a guardare gli emblemi dell'Amicizia, dell'Equità, della Perseveranza in amore, e delle altre virtù, settecentesca prole dell'*Iconologia* del Ripa, dipinte sulle tazzine di Vienna, o quei paesaggi del Prater, di Schönbrunn, di Monaco, di Berlino e di Parigi sulle altre tazze, o il *biscuit* della testa di Elisa Baciocchi destinata a contener crema nel suo concavo interno, o il bicchiere di cristallo lavorato alla ruota e dipinto dal viennese Kothgasser con un amorino prigioniero «pour avoir volé des cœurs». Ma l'opposta specchiera attirerà di più la tua attenzione. Sovrasta una statuetta di terracotta d'un genio dalle ali incredibilmente appuntite e dalle gambe lunghe e affusolate come quelle d'una Diana del Primaticcio. Il genio tende un braccio con una ghirlanda dorata, e posa su una piccola consolle

sostenuta da quattro bronzee sfingi coronanti zampe belluine di bronzo decorate di viticci e di maschere faunesche: un mobile ispirato dal famoso tripode del tempio d'Iside di Pompei. La specchiera Regency ha sulla cimasa Amore che cavalca il leone; due tondi d'alabastro, ai lati della specchiera, recano, dorate *appliques*, i centauri pompeiani. Quello che soprattutto colpisce nella incerta luce è l'aspirazione delle ali, le rossicce ali del genio, le nere alette delle sfingi spiccanti contro l'altro specchio che forma il fondo della consolle. La piccola specchiera Regency, stretta e lunga, seconda quest'aspirazione, sicché tutte quelle ali, nella penombra, sembran fremere d'una silenziosa attesa, come quelle dei grifi custodi dei tesori. Le candide figure egizie dei candelieri di Capodimonte, sullo scaffale, partecipano all'intenta veglia. Tutto ciò è piuttosto sinistro.¹³⁶ Ma proprio al di là della porta, nel grande studio, ti fissa un antico ritratto immerso in una sua luce isolata. È un gentiluomo di ben altro lignaggio da quello della poetessa napoletana, e anche il pittore è di ben diversa levatura, sia Gérard o altri a lui molto vicino. Dal gran bavero dell'abito d'un verde intenso sgorgan candidi il gilè, la cravatta, la gala della camicia su cui avvampa la pietra rossa d'uno spillo, mentre, incorniciato dall'alto goletto, il volto giovanile e roseo dagli occhi azzurri, sotto la capellatura alla Tito, fissa clemente e distante, immagine certo non minacciosa, se non le conferisse qualcosa di soprannaturale la vasta stanza semibuia che s'apre davanti. Supponiamo che sia d'inverno, e che io mi proponga che tu, Emilio Cecchi, debba lasciare la mia casa divertendoti alle mie spalle. Farò trovare nel grande studio acceso il caminetto, e alla luce bionda del ritratto e a

quella rossa dei ceppi ardenti limiterò l'illuminazione. Si sa che la luce d'un caminetto, in una grande stanza qua e là adorna di fregi dorati, produce effetti che i primi romantici andarono a gara a descrivere. Se devono apparire fantasmi, codesta è la luce più propizia. A un bagliore di fiamma di caminetto la Cristabella del Coleridge vide quanta malia fosse negli occhi della misteriosa dama da lei soccorsa nel bosco. Ma lasciamo simili scene a Coleridge e a Scott. Qui la mobile fiamma illumina intensamente i due telamoni di marmo bianco del caminetto, coi loro fermi e severi volti adolescenti, fa spiccare le ali dei cigni del piccolo tavolo a tripode innanzi al focolare, e dà risalto alla ghirlanda e alle palmette, alle canestre di fiori e al riquadro di foglie del grande tappeto di Aubusson. Poi, a poco a poco, gli occhi scorgeranno altri particolari che confermeranno l'impressione funerea. Grandi aquile e cigni scolpiti in un mogano cupo ornan la base dell'ampia biblioteca, e, ah! ah!, sul frontone di questa è appollaiata una lugubre civetta. Un bruciaprofumi di bronzo dorato, su un tavolinetto presso una finestra, è sostenuto da alate sirene monopodi. Simili creature alate ed enigmatiche sostengono la vicina scrivania. Nell'angolo opposto luccica il sollo d'un'arpa arcuato come quello d'un cigno. Questa moltitudine di esseri favolosi allineati nell'ombra (dimenticavo poi le teste di delfini al termine dei braccioli di due poltrone) non è punto rassicurante. Forse basterebbe un accordo sull'arpa, che lento e flebile si spegnesse in questo propizio ambiente, per scatenare un solenne sabba e far tenzonare le sirene con le sfingi nel linguaggio di Goethe:

SIRENEN

*Ach was wollt ihr euch verwöhnen
In dem Hässlich-Wunderbaren!
Horch, wir kommen hier zu Scharen
Und in wohlgestimmten Tönen;
So geziemet es Sirenen.*

SPHINXE (sie verspottend in derselben
Melodie)

*Nötigt sie herabzusteigen!
Sie verbergen in den Zweigen
Ihre garstigen Habichtskrallen,
Euch verderblich anzufallen,
Wenn ihr euer Ohr verleiht...*

Potrei allora accendere la discreta luce della piccola alcova contenuta tra gli scaffali della libreria che fa riscontro a quella delle aquile e dei cigni, e invitare il Cecchi a sedersi sul divano giallo dalla spalliera riproducente, in *gros point*, il fregio dei cigni della sala da musica nell'Hôtel Beauharnais che ripete un motivo creato da François-Joseph Belanger nella sala da gioco del castello di Maisons-Laffitte. Sulla *sofa table*, la statuetta d'un egiziano, in legno marmorizzato a verde antico, regge sui tesi avambracci una lucernina d'argento, e dietro vaneggia la vasta sala con quelle due luci, la rossa del caminetto e la bionda del ritratto, e nel vuoto della porta si profila, crinita di felci, la giardiniera, contro il somnesso chiarore delle altre stanze. E potrei dissertare sulla dignità degli animali fantastici, già lodati dal Giovio nel *Dialogo dell'Imprese*, come cose che fan bel vedere, assicurarmi che il

mio ospite non condivide l'opinione di Richard Brown che nei suoi *Rudiments of Drawing Cabinet and Upholstery Furniture*, del 1822, afferma categoricamente essere affatto ridicolo e incongruo far terminare in stilizzato fogliame le code dei grifoni, citare, contro il Brown, l'opinione di Charles Heathcote Tatham (*Etchings, representing the Best Examples of Ancient Ornamental Architecture*, 1799): «Gli artisti greci e romani trovarono necessario, per produrre quella sublimità di stile e arditezza d'effetto, che immediatamente attirano l'occhio e cattivano l'immaginazione, di supplire le deficienze delle forme individuali, combinando le bellezze di molti in un singolo oggetto, e ciò essi han fatto con completo successo, poiché l'attenzione del riguardante è colpita, ma non affaticata, ed egli è costretto a riconoscere la presenza della natura pur mentre la nega; ed ecco perché le sfingi, le chimere ed altre figure, che ci disgustano nella favola, piacciono nella scultura, e trionfano sulle mere rappresentazioni d'esseri reali, e così han seguitato a fare per una serie di secoli, quale avrebbe completamente esaurito ogni altra ammirazione che non quella che il Gusto e il Sentimento non possono mai negare». Infine tornerebbe acconcio applicare i curiosi versi che accompagnano il largo di Händel: «Ombra mai fu D'un vegetabile», versi affatto ridicoli e incongrui, se non assumessero non so che favoloso incanto nella linea melodica: tale è dei cigni e delle aquile a coda vegetabile, delle sfingi, delle chimere, delle sirene monopodi, creature del tutto assurde, grottesche infatti, che pure conferiscono colla loro presenza un ben preciso effetto, un effetto che, in questa incerta luce, l'ospite non esita a dichiarare funereo. Funereo, soltanto? Non gli sembra che il

puro ripetersi di certi motivi decorativi generi un'atmosfera quasi magica, assuma un valore starei per dire metafisico, che trascende la copia dell'antico e il *pastiche*, e si configura come solenne calma?

An awful Stillness, and sublime Repose

per adoperare il nobile verso d'un poco noto poeta del Settecento, Isaac Hawkins Browne, autore d'un *Essay on Design and Beauty*. E questo verso improvvisamente richiamandomi alla memoria una conversazione avuta col Cecchi sul *Riccio rapito* del Pope, gli ricorderei com'egli allora m'illustrasse il valore di cifra decorativa di certe immagini, come nel terzo libro delle *Georgiche*, per esempio, l'elenco dei cavalli si componga in fregio, e il didattico si consumi in decorazione pura, la magia verbale diventi emblematica. Non poteva applicarsi un simile argomento agli animali fantastici dell'Impero? Sfingi, chimere, ed altre favolose creature non trovavano la loro ragion d'essere in una quintessenza della natura, in una natura rivissuta nell'immaginazione umana, e ricombinata secondo una logica di sogno, al modo che ora voglion chiamare surrealista, credendo d'averlo scoperto soltanto oggi? Non avviene qualcosa di simile a quel che il Cecchi intravedeva in quei versi del Pope:

*This Nymph, to the destruction of mankind,
Nourish'd two Locks, which graceful hung
behind
In equal curls...*

Costì la materia di tutto un secolo sembra animarsi in umanità: è un motivo di barocchetto che, per una metamorfosi inversa alle antiche, si fa donna: così nelle grandi architetture, nel Partenone per esempio, balena nella pietra il taglio delle palpebre, s'accenna un profilo umano. *Si parva licet*, non avveniva qualcosa di simile in quegli animali fantastici, non comunicavano con quelle volute di foglie, con quelle aspirazioni di ali, con quelle flessuosità di colli e di code, l'essenza stessa del mondo naturale ridotta ad emblema umano, a cifra enucleante il valor psicologico: esponenti in cui si potenziava il senso di mille apparenze naturali? Onde l'accordo che risultava dalla loro molteplice presenza era di solenne calma, come dinanzi a un vasto paesaggio.

Non era questo l'effetto? E accenderei la luce della stanza contigua, il *boudoir*, aprendo così una nuova prospettiva, ad angolo retto con la prima; e sedendo sul divano giallo, l'occhio le abbraccia entrambe: là, dietro la giardiniera crinita di felci, il chiarore argenteo dell'anticamera, la lontana luce vinata della stanza da pranzo: qua, la portiera di lampasso celeste che addobba la porta candida e dorata opposta a quella d'ingresso nel *boudoir*; e codesta portiera, immersa nella viva luce che irradia da un alto lampadario a cristalli prismatici, rivela, pur nella distanza, i suoi fregi giallo-dorati: cigni emergenti da cornucopie incrociate, e antichi governali tra ciuffi di giunchi. *Pausing at open doors where vistas were long and bland*. Certe frasi di *The Spoils of Poynton* di Henry James mi verrebbero spontaneamente alle labbra. Ma probabilmente a

quel romanzo il Cecchi penserebbe per tutt'altra ragione.

Poiché certo non lo convincerebbe la mia applicazione alle favolose creature delle sue idee sulla magia emblematica del *Riccio rapito*. Obietterebbe che siamo su un piano affatto diverso: lì si trattava di valori spirituali, e io torcevo l'argomento a giustificare per via metafisica la mia soddisfazione di possedere un armonioso complesso di oggetti concreti. Questa del piacere del possesso era l'eresia: per bocca di Cecchi io sentirei ripetere la condanna di Tagore contro il *foolish pride in furniture*. Come Mrs Gereth di *The Spoils of Poynton*, non riuscivo a immaginarmi che ci fosse gente che potesse non desiderare il possesso delle cose belle, non sentirne la mancanza: e gente, codesta, tutt'altro che impervia al fascino della bellezza, anzi più sensibile ad esso, e perciò disinteressata, ripugnando loro di associarvi ogni idea di gelosia, di esclusività. Saper adorare la bellezza nel deserto, come Fleda del romanzo di James, che torna ad amare «le spoglie di Poynton» quando non è più turbata dall'idea di divenirne proprietaria: «che esse avessero potuto essere, che tuttora potessero divenire sue, che forse eran già d'un'altra, erano idee che le dicevan poco: esse non erano di nessuno – troppo orgogliose, a differenza dei vili animali e dei vili umani, per essere riducibili a qualcosa di così angusto». E su una nota ascetica, di rinunzia, di annullamento si conclude il romanzo. Poynton tocca la perfezione della sua bellezza allorché è «sensibilmente svanito», allorché le fiamme dell'incendio l'hanno esaltato per sempre ai regni immateriali della memoria: *the poetry of something sensibly gone*.¹³⁷ Non è questo sensibile svanire la condizione d'ogni poesia?

Prima Poynton era simbolo di bellezza dispendiosa, di rarità pazientemente accumulata grazie a una curiosità e a un'astuzia sovrumane: bellezza assorbente ed esigente come una tirannica divinità: *the mysteries of ministration to rare pieces*. Ma «è folle idolatria fare il culto più grande di quel che non sia il nume», diceva Ettore in *Troilus and Cressida* a proposito d'Elena, e tanto più dovrebbe dirsi quando la cosa rara non è una donna, ma un mobile. Perita, la magnifica dimora risorgeva finalmente come vera bellezza, che non è fatta che di memoria e di amore. Simili considerazioni mi suggerirebbe l'amico, a cui la bellezza dispendiosa ripugna talmente, da preferire una veste dimessa, quasi povera per i libri ove profonde i tesori della sua fantasia; che ammira di Goethe molte cose, ma soprattutto quella spoglia stanzetta in cui si sparse questo creatore di universi poetici; che ama, a decorazione della sua casa, oggetti in cui a un massimo d'espressione si unisca un minimo d'intrinseco valore, coserelle che si vendono alle fiere nostrane, ninnoli messicani di latta sforbiciati da un artista del popolo, qualche umile anticaglia di nessun prezzo. Cose il cui possesso non dà nessun vanto, aiuti alla devozione e nulla più, ma la devozione – e questo punto egli ribadirebbe – deve essere tutta spirituale, disinteressata, non contaminata dal «crudo amor del possesso», passione ossessionante e quanto futile!

*Heard melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter...*

Questo ascetismo, come ho già detto, mi è alieno. Diffido della filosofia implicita nella famosa frase del Keats. Ha condotto alcuni al culto della pagina bianca. Non esiterei a rinnovare all'amico la mia sfacciata confessione di materialista, per cui la presenza sensibile delle cose ha grande importanza. Alla musica ineffabile, sublime perché «non udita», preferisco la concreta musica d'un armonioso ambiente: *the beauty of the place throbbed out like music*. Al testo ascetico, contrappongo quello d'un mistico di Germania.¹³⁸

«La casa dov'ella abita è per un'anima amante dell'ordine, che non vive ciecamente senza guardarsi innanzi, ma anzi non cessa di costruire e decorare per sé, dalle esperienze vissute, tutte le parti d'una dimora spaziosa, né più né meno che un'espansione del proprio corpo, a quel modo che il corpo, secondo la filosofia di Swedenborg, non è altro che una proiezione, un'espansione dell'anima. Per tale anima amante dell'ordine, come la vita avanza, si stabiliscono innumerevoli affinità delicate fra lei stessa e le porte e i passaggi, le luci e le ombre, della sua dimora esteriore, fino a che ella può sembrarvi incorporata – finché da ultimo, nella capacità espressiva delle cose esteriori, non v'è più per lei, propriamente parlando, tra il di fuori e il di dentro, nessuna distinzione, e la luce che a una cert'ora raggiunge insensibilmente un certo quadro o un certo spazio sul muro, il profumo dei fiori che s'esala presso una certa finestra, divengon per lei non tanto oggetti apprendibili, quanto essi medesimi poteri d'apprensione e tramiti a cose al di là – germi e rudimenti di certe facoltà nuove, per il cui mezzo ella, in modo indistinto ma sicuro, percepisce cose che

sorpassano le sue capacità effettive d'intendere e di sentire».

Forse la terrena bellezza circostante svanirebbe d'incanto dopo le parole del Cecchi, come Lamia, nel poemetto keatsiano, con un doloroso grido svaniva, confusa dalle parole del saggio Apollonio che la chiamavano per il suo vero nome? O per tutta risposta, per dissipare i fantasmi che sembrano a un tratto addensarsi in questo chiaror sommerso, accenderei tutte le luci? Poiché, come ho detto, è soprattutto questione di luce. La penombra invitava al raccoglimento, all'ascesi; squillate dunque, bronzi e legni polito, e stoffe e cristalli, sfidate le lingue malediche le quali vi chiaman funerei!

Nella gran luce che si diffonde dal lampadario adorno d'un fregio di cigni e di festoni di bronzo dorato, la stanza dà un maestoso accordo di rosso e di giallo, rossa seta a corone gialle delle poltrone e dell'agrippina, rosso dello scialle del Cascimir sul pianoforte, giallo delle sedie curuli e del divano che, coi candidi cigni sostenenti il verde festone, ripete il motivo del lampadario, giallo dei capricci che incorniciano la sommità delle finestre, giallo d'un grande vassoio di *verniss Martin* posato sul cembalo; e giallo e rosso ricorrono nelle canestre, nelle palmette, nel rosone centrale del tappeto di Aubusson, innestandosi sul verde sbiadito del fondo; ma il cuore della stanza, il caminetto, dietro un parafuoco che riassume tutti quei gialli in un'acuta nota di color canarino, è uno splendore di bianco e oro col suo finimento di alate vittorie, il cui oro fiorisce da una base di madreperla, e di candidi vasi di *biscuit* di Wedgwood, col marmo di Carrara dei telamoni, con la bianca cornice dello specchio variata da capitelli e viticci d'oro

antico: e nello specchio il gran lampadario ripete la sua corona di luci; e se, come oggi, nei vasi di cristallo posati su un basso tavolinetto Direttorio e sul pianoforte, si mescolino tulipani rossi e quegli pseudonarcissi che in inglese hanno il poetico nome di *daffodils*, e in italiano il prepotente nome di tromboni, io veramente non so perché una sì festosa e clamorosa armonia di colori debba suggerire immagini funebri. E che ha di lugubre la grande biblioteca ornata dai cigni e dalle aquile di rossiccio legno amaranto, ora che nella luce splende tutta la sua architettura di piuma d'acero, d'un caldo color lionato come di tartaruga?

The shimmer of wrought substances spent itself in the brightness: quante volte, come la Mrs Gereth del romanzo di James, i miei occhi si sono pasciuti del luccichio degli arredi nel chiarore del lampadario, o in quello più fresco del sole! Il sole che, avaro d'inverno, sicché appena dardeggia sul prato stilizzato dell'Aubusson, comincia la sua gaia ronda all'inizio della primavera, al mattino animando la sala dalla finestra di levante, e facendo palpitare là in fondo, tra le due finestre di ponente, un leggiadro ritratto di famiglia della fine del Settecento, forse del Desmarais, in cui dominano il viola e il rosa antico;¹³⁹ nel pomeriggio immergendo l'ambiente in una ricca chiarezza dorata, che sembra trovare nell'antica chitarra-lira di Gennaro Fabbricatore e nell'arpa di Érard, i primi oggetti che incontra presso la finestra accanto al piano, un'intima rispondenza di tono. Questo sole pomeridiano nella bella stagione ha contribuito, forse più ancora dei magnifici soffitti a cassettoni, a farmi affezionare a questo vecchio palazzo, e a farmi sopportare il frastuono della sottostante piazzetta nelle sere d'estate, quando

quest'angolo della vecchia Roma, che sarebbe popolare nel buon senso antico per il cicaleccio degli avventori d'un'osteria e qualche suonatore ambulante, diventa stridente e insostenibile per lo sguaiato vocio degli altoparlanti.

Nelle prime ore pomeridiane è però il *boudoir* dove lo stile Impero rivela di quanta gaiezza sia capace. Chi associa l'idea di quello stile con mobili pesanti e cupi, non crede ai suoi occhi vedendo il piccolo scrittoio semicircolare di Vienna, l'altro a muro sostenuto da svelte colonnette, mobili d'un mogano chiaro a cui il tempo ha dato tutta la morbidezza dei vecchi strumenti musicali, mobili scintillanti di bronzi e di specchi, a cui s'accompagnano un *guéridon* centrale francese e un armadietto ad angolo inglese:¹⁴⁰ e per quanto provenienti da lontani angoli d'Europa, tutti questi mobili piccoli, d'una squisita grazia alessandrina, formano un'unica, armoniosa famiglia. Contro le pareti a strisce bianche e rosa variate d'argento, risaltano delicate tempere, antiche copie delle divinità della Farnesina coi loro fondi azzurri carichi; una mezza figura d'Amore ricciuto, in atto di provare sull'indice della destra la punta dello strale, opera che, se è, come sembra, d'Angelika Kauffmann, la rivela meno snervata del solito; la famiglia dell'organista di Giorgio IV, Mazzinghi, raccolta intorno ad un'arpa; una maliosa vista del seno di Baia, della scuola di Hackert; tre pastorelle (o, meglio, dame che settecentescamente indulgono alla moda delle pastorellerie) dipinte contro un fogliuto paesaggio di Francia da Joseph Tassy nel 1801; e una villa piemontese su un'ubertosa verdissima collina profilata contro un tenero cielo. Le figure della storia di Psiche adornano le pareti, Psiche stessa ricorre nel bronzeo fregio del lampadario,

un'alata figura nutre da un'urna inclinata la lampada di bronzo sullo scrittoio, e un amorino in corsa corona il coperchio di una piccola cista viennese di filigrana dorata e di madreperla tra le colonnette della scrivania a muro. Qui, accanto ad alcuni almanacchi per dame del principio dell'Ottocento, splende la gemma della stanza, una doppia miniatura di Christophe Guérin piegata a libretto, sicché il turchino dorso *églomisé* si riflette nello specchio: una giovane coppia di sposi dell'epoca del Consolato, lui in un'uniforme avana e bruno-rossiccia, lei in una leggera veste altocinta, con un ciuffo di neri capelli ricadenti sulla guancia sinistra, a mo' di Baccante, entrambi dignitosi e soavi sul tenero celeste dello sfondo. Un divano bianco e oro, ricoperto di una stoffa a righe azzurre e d'argento, tra due alti piedistalli bianchi, decorati di un fregio di conchiglie e spighe d'oro, che sostengono due lampade del tipo chiamato *flambeau-bouillotte*, e un tappeto Kirman a figure d'animali, ove predominano il rosa, l'azzurro e il bianco, completano un'armonia di colori chiari, di linee morbide, di sembianze ridenti che, lontana com'è da ogni lugubre suggestione, è pur tuttavia schiettamente Impero.

È soprattutto da questa estrema camera dell'appartamento che mi piace ascoltare quando certe sere un quartetto d'amici s'installa sotto i lumi sostenuti dalle vittorie fiorenti da basi di madreperla, è qui che mi piace udir giungere i suoni che la breve distanza attenua appena, quanto basti per conferir loro la lontananza d'un secolo. Pessimo ascoltatore di pubblici concerti, io allora ritrovo veramente il senso di Haydn, di Mozart, e la robusta squisitezza dei suoni alleandosi con lo splendore degli oggetti dalle linee precise e aggraziate, io ho l'illusione di

cogliere per un momento l'anima del neoclassicismo che è nobile e serena e – dican quel che vogliono i detrattori – profondamente gaia.

Tale era il mio appartamento a Palazzo Ricci. Ma, in seguito alle vicende del palazzo, ora non più degli antichi proprietari, nei primi mesi del 1969 mi trasferii a Palazzo Primoli, sopra al Museo Napoleonico. Per me, cultore dello stile Impero, la casa è più congeniale dell'antico palazzo di via Giulia: ed essendo molto più luminosa, l'arredamento ne riceve maggiore risalto. Alcuni amici rimpiangono tuttavia la perdita di quella penombra che rendeva gli ambienti di Palazzo Ricci alquanto misteriosi, e – diceva qualcuno – in un certo senso sinistri. Ma il tipo di arredamento, che, come s'è visto, provocava associazioni lugubri, non faceva che incupire un effetto che Palazzo Ricci per via della sua infelice esposizione a nord dovette possedere sempre. Infatti il palazzo è da identificare con la casa dove Henry James fece abitare la disgraziata coppia Osmond nel *Ritratto di signora*. Il palazzo dove gli Osmond vivevano e ricevevano era «un'alta casa proprio nel cuore di Roma, una costruzione scura e massiccia che dava su una piazzetta solatia nelle vicinanze di Palazzo Farnese», che «aveva affreschi di Caravaggio al piano nobile». Ora, mentre altri particolari di questo Palazzo Roccanera – la loggia del cortile, le statue – richiamano Palazzo Mattei, la ubicazione (piazzetta vicino a Palazzo Farnese), la esposizione (d'estate la piazza è in pieno sole, e il palazzo, che guarda al nord, è scuro e massiccio), gli affreschi di Polidoro da Caravaggio (ora purtroppo svaniti, a parte una fascia al piano nobile) indicano chiaramente che

Henry James aveva in mente la casa in cui abitavo: Palazzo Ricci.

Alla più ampia descrizione in *La casa della vita*, nella seconda edizione (Adelphi, 1979) fa seguito una descrizione dell'appartamento in Palazzo Primoli.

Libro scaricabile grazie al sito [Eurekaddl](#).

Vecchi collezionisti

La bella pubblicazione dell'editore Contet sullo *Style Empire* mi aveva dato gran desiderio di vedere alcuni degli appartamenti illustrati in quelle tavole che non mi saziavo di sfogliare. Fu così che, per i buoni uffici dell'editore parigino, ricevetti un invito di recarmi una domenica mattina, parecchi anni or sono, alla casa di Paul Marmottan, 2 rue Louis-Boilly. Fu in una delle mie brevi soste a Parigi, di ritorno dall'Inghilterra per le vacanze estive.

Il Ranelagh simmetrico e asfaltato sotto gli alberi fogliuti risuonava come una voliera dei gridi di letizia dei bambini che lo percorrevano in su e in giù sui pattini a rotelle. Ricordo una coppia di dodicenni che pareva come rapita dall'agile movimento: un bimbo e una bimbetta, pieni di dolce gravità, quali colombe dal disio chiamate... Su una panchina dell'avenue Raphaël mi asciugai la fronte, ché era uno di quei giorni d'ondata di caldo che fan Parigi abbacinante come una lastra di zinco. Ma lì sotto gli alberi tutto era verde, leggero. 2 rue Louis-Boilly, il nome del pittore dell'*Arrivée de la Diligence*, del *Déménagement*, sublime illustratore di mode in quel periodo della Rivoluzione e dell'Impero che formava l'unico vincolo tra me e l'ignoto signore che avrei conosciuto tra pochi momenti.

M'introdussero in una piccola rotonda a cupola, abitata da un'Ebe di marmo di Carrara, nella sua nicchia, sempre in atto di versare con gesto lezioso il nettare. Nel centro, un tavolo tondo dalla base triangolare di bronzo

terminante in piedi leonini mostrava sul piano un mosaico di cento varietà di marmi. Mentre osservavo le poltrone severe, di mogano intarsiato d'ebano e punteggiato di madreperla sulla spalliera, a mo' di decorazione etrusca, e i putti di bronzo dorato che dalle pareti si protendevano recando sul capo le raggere di candele, e la pendola pesante sul caminetto di marmo, un'aria rarefatta di casa disabitata, di vecchie cose per sempre fisse in un gesto, mi penetrò a poco a poco. A due passi era il Ranelagh, e quei gridi di letizia di bimbi, e quella viva volta di verdura.

Uno strascicare d'antichi passi, e nel quadro della porta apparve il bel vecchio dal volto regolare incorniciato dalla barba bianca, non impeccabile però come le cose che lo circondavano. Sì, la rosetta della Legion d'Onore, e tutta quella bellezza per saziarne gli occhi; ma il vestito frusto, la cravatta sciatta, forse qualche frittella. Impressione d'un momento. Parlava affabile e pieno di cortese accoglienza. Sedemmo sulle poltrone di raso rosso a rosette d'argento. Quando parlai io, m'accorsi che il mio ospite era sordo. Un'anima sigillata in quella casa sigillata. Si alzò, disegnò un largo gesto verso le pareti, ebbe un lampo nel benigno sguardo; disse: «Empire! Vous aimez donc l'Empire!». Bastava. Le altre parole erano superflue.

Volle sapere perché m'interessava lo stile Impero. Differivamo in questo, che in me al gusto per lo stile non s'accompagnava uguale interesse per Napoleone e i napoleonidi. E lui, come era giunto a diventar collezionista di mobili Impero questo figlio di grande industriale fiammingo, questo prefetto e funzionario mancato, studioso d'arte e di storia, erudito illustratore di

documenti, appassionato di storia locale, mecenate di piccoli musei di provincia? Tutto un salone della sua casa era occupato dal famoso arazzo di Santa Susanna, del tempo di Luigi XII, e da oggetti d'arte fiamminga del Rinascimento, cose bellissime che in quel giorno sentivo estranee e poco interessanti, che egli stesso sentiva ormai appartenere a un passato lontano. Per me Paul Marmottan era l'autore di *Les Arts en Toscane sous Napoléon*, il biografo di Elisa Baciocchi e di Louis Boilly, e soprattutto l'amatore di mobili Impero. Che figurasse tra i fondatori della Società della Sabretache, che, affascinato da napoleonici sogni d'egemonia, avesse durante la Grande Guerra rivendicato per la Francia la frontiera sul Reno, tutto ciò mi lasciava assai indifferente. Egli m'indicava nella scala due grandi medaglioni marmorei di Napoleone e di Maria Luisa, e a un tratto mi diceva in un italiano scorretto d'aver comprato quei medaglioni a Milano: non mi commoveva. Sì, sì, Napoleone aveva fatto del bene all'Italia; ma il clangor delle spade, la «ridicola e inutile tascaccia che pende lemme lemme al calcagno degli usseri» (come ben dice il Guglielmotti), gli sciaccò, i *Vive l'Empereur!*... io non ero arrivato allo stile Impero per la via della storia.



La sala di Psiche, Parigi, Coll. Marmottan

Prima ancora che sapessi di Napoleone i miei occhi s'eran fissati su un vecchio cassettone a colonnette portato un giorno in casa dalla campagna, e chi sa perché la sua austera grazia aveva conquiso un bambinetto ignaro di stili e d'epopee? Poi il cassettone era stato mio, e avevo voluto porre riparo alla stonatura di quel mobile cogli altri. L'armadio a specchio aveva dovuto cedere il posto a una vetrina comprata coi primi risparmi, che mi valse i rimproveri di mia madre perché troppo angusta per i vestiti, sicché questi avevo dovuto trasportarli in guardaroba, e contentarmi di metter nella vetrina un po' di biancheria; poi il letto di ferro, l'orribile letto di ferro, aveva fatto luogo a un letto *en bateau*, un mobile trovato in pessimo stato nel magazzino d'un antiquario, e risorto miracolosamente a nuova vita, non senza timori, in famiglia, di fantastiche infezioni e di più probabili e umilianti magagne; poi un giorno eran venute le sedie, e

un altro il comodino, poi, coi primi guadagni seri, una pazzia: la psiche. Queste erano le vittorie; ma c'erano anche le sconfitte. C'era soprattutto quel magnifico tavolo sostenuto da inguainate figure egiziane e decorato da un fregio d'amorini, che per anni ed anni fu in vendita nel negozio Pallotti in via Rondinelli a Firenze, ed io l'adocchiavo al di là della vetrina, nella penombra, sempre al suo posto, ma acquistarlo non potevo, perché costava anche più, molto più della psiche, finché un giorno mi parve di avere abbastanza denaro da permettermi anche quest'altra pazzia, e dall'Inghilterra tornai a Firenze col fermo proposito di togliere il tavolo dalla discreta penombra dell'antiquario e farlo mio, ma ahimè, come il crociato che torna di Terrasanta per impalmare la fanciulla da tanto sognata, e quella s'è data a un altro non potendone più dell'attesa, il tavolo in un giorno era stato visto e preso da un'Eccellenza, che l'alto prezzo lasciava indifferente, e trasportato in una sua villa veneta, per esser probabilmente dimenticato in un'altra penombra. Così, senza nessuna solida base finanziaria, m'ero pur venuto ammobiliando un sontuoso appartamento, un po' come quella sede dei beati riposante su nubi leggere di cui si canta nell'*Ifigenia in Tauride* del Goethe:

Auf Klippen und Wolken

Sind Stühle bereitet

Um goldene Tische...

Sedie e tavolini dorati su leggere nubi, e sotto era l'abisso. Con queste vittorie e con queste sconfitte che c'entrava l'epopea napoleonica?

Non avevo in esse la mia epopea? No, io non avrei rivendicato le frontiere del Reno perché Napoleone era stato imperatore. Il mio stile Impero non era emblema d'un nazionalismo.

Ma anche il buon vecchio un po' trasandato, che si muoveva tra tutti quei tesori come un simpatico avaro tra il suo oro, certo non vedeva nello stile Impero soltanto lo stile di Napoleone. Passavamo nello studio. Gli stucchi, le porte, erano esatte copie. Aveva scritto:

«D'autres fois des stucs cloués à formes de cygnes, ou à lyres ou à amours accouplés, formaient un ornement central à d'autres compartiments de portes, soit carrés, soit dotés d'un filet peint terminé par des palmettes. Ces portes étaient surmontées aussi de scènes tantôt mythologiques, tantôt à figures de jeunes femmes vêtues à la grecque et se faisant vis-à-vis, mais à expressions très vivantes, modernes et bien choisies. Les dessus de portes étaient en stuc blanc ou en panneaux rehaussés de reflets d'or ou simplement en grisaille...».

I cigni di stucco dorato, sulla cimasa, reggevan col becco i festoni nella cui ansa eran sospese le patere; nel timpano delle porte la ninfa Amaltea scherzava con la capretta, le danzatrici color verde bronzo prillavano nei pannelli delle porte; i personaggi mitologici del Gauffier, i ritratti, ben più attraenti, di donne nelle altocinte vesti dell'Impero - Madama Letizia nel suo abito di raso bianco, con un rosso scialle delle Indie, e quella biondina del Sicardi che ha adornato una mulatta coi suoi gioielli, i suoi cammei, e una ghirlandetta di rosciline, e sorridendo la tiene per il mento e l'obbliga a guardarsi nello specchio, *Ah! le joli minois!* - i gentiluomini dall'alta cravatta, i militari nelle fiammanti

uniformi, occhieggiavano dalle pareti; il caminetto parato come un altare di candelabri e di bronzi, le sedie di Jacob, firmate, le sfingi dei braccioli, le sfingi degli alari... Per me tutto questo decoro di sobrio classicismo si perdeva nella notte dell'anima, e in quella regione nebulosa della sensibilità in cui le vie del bello estetico e dell'amore sembrano ancora confuse in una.

Aveva scritto:

«Il existe de tous ces intérieurs charmants qui datent d'entre 1780 à 1810, c'est-à-dire de la période néo-grecque et grecque francisée, et ceci grâce au mouvement puissant de curiosité artistique particulier à notre génération avide de tout connaître,

Audax omnia perpeti,

Gens humana ruit...

de consciencieuses reproductions en noir, non encore en couleur, mais combien déjà ne sont-elles pas à admirer!».

Evidentemente l'ammirazione dell'appassionato collezionista si esprimeva in modi alquanto inameni. Paul Marmottan era un erudito e uno storico, ma le Muse effigiate in tanti stucchi e pitture all'intorno non gli eran larghe dei loro favori.

Attraversammo il giardino (fin qui arrivava il fresco vocio dei bambini nel Ranelagh). Con un largo gesto m'indicava un padiglione, decorato del busto di Paolina in una nicchia: il museo napoleonico. Un gran salone a lucernario al primo piano, le pareti illustrate dai chiaroscuri

colla storia di Psiche, disegnati dal Lafitte nella maniera del Prud'hon, incisi in ferro da Joseph Dufour. Un altro esemplare di questa serie decora una camera da letto alla Villa Reale di Marlia, ma costì esse bagnano in una luce diversa da quella luce d'acquario che rendeva così favolosa quella sala di rue Louis-Boilly. Un gran tappeto della Savonnerie, un gran lampadario ove dorate figure di geni alati sorgevano tra una selva di cristalli e di candele; sotto il lampadario una tavola sorretta da teste di donna con ali di farfalla, proveniente da un'abitazione di Paolina Borghese; allineate alle pareti poltrone Jacob ricoperte di velluto bianco dipinto a elmi caducei aquile anfore lire nel centro di leggiadre ghirlande; consolle, stipi, bruciaprofumi, vasi, un'anfora porta-orologio, una Minerva in bronzo del Thorvaldsen... Il buon vecchio s'era seduto su una di quelle poltrone, e mi osservava mentre perlustravo gli oggetti; nella mia ammirazione si riaccendeva la sua: «Vous aimez l'Empire!» ripeteva con tono tra di domanda e di compiacimento.

Per quel giorno era stanco, o forse fu solo una civetteria di collezionista, di non voler rivelare tutti i suoi tesori in una volta, che gli fece interrompere qui la mia visita, colla promessa di tornare a vedere il resto, e la sua casa di Boulogne. Rimanemmo in corrispondenza. Già la sua salute declinava e non gli acconsentiva di dedicarsi allo studio; m'incoraggiava a raccogliere documenti e fotografie dello stile prediletto, mi comunicava informazioni. Poi venne un altro invito: aveva da *me faire les honneurs* di alcuni bronzi recentemente acquistati. Ci sarebbe stato a colazione anche un discendente dei Jacob, Hector Lefuel,

conservatore del Museo Carnavalet e autore di due volumi capitali sui Jacob.

Questa volta fu di primavera. Attraverso gli alberi del Ranelagh, che mettevano le prime tenere foglioline, si vedeva quel cielo di Parigi d'un celeste così umido e pastoso. E ancora sul viale d'asfalto si levavano i gridi di letizia dei bambini, e ad essi s'interpungevano i gorgheggi degli uccelli: una gran voliera, corse pazze, frulli d'ali, canti. Fu allora che Paul Marmottan mi mostrò la camera da letto ad alcova, tesa di lampasso rosso. Vi si accedeva per un complicato passaggio attraversato a un tratto dal classico odore del soffritto francese. (Questo odor di soffritto è mescolato a un altro dei miei più gradevoli ricordi di Parigi; una visita a Charles Du Bos, quando abitava in un incantevole appartamento dell'Ile Saint-Louis). La camera ad alcova era come un ipogeo; le finestre parevano condannate; s'indovinava che nessuno ci dormiva, che non ci viveva nessuno. Era il tempio d'un culto fastoso e sterile. *Le lit d'amboine exhausé sur une marche est bien le lieu de repos désiré; le meuble de nuit, dit somno, est un objet plus rare...* Così la camera era descritta nel primo volume della pubblicazione Contet. *Le lieu de repos désiré... To sleep: perchance to dream.* Aveva mai sognato in quella stanza tesa di lampasso rosso il vecchio collezionista? Sognato fantasie come quella delle *Notti fiorentine* del Heine? La figurina della Notte di stucco colorato di verde bronzo che decorava il centro di ciascuna porta aveva prillato nel mezzo della stanza come Madamigella Lorenza nel racconto del Heine? Le sfingi che sostenevano i braccioli delle poltrone gli erano apparse mai come imperiose fanciulle vive, sorelle dell'Alberte del *Rideau cramoisi*? La

fronte del vecchio era stanca e serena. «Vous aimez l'Empire! Je vois. Ça vous prend!». Poltrone dal sedile ricoperto di seta rossa a rosette d'argento, gemelle di quelle del vestibolo circolare in cui ero stato introdotto alla mia prima visita, e com'esse provenienti dai piccoli appartamenti della famiglia imperiale a Fontainebleau; amorini sorreggenti candele sull'arco supino, vasi dipinti a paesaggi, un orologio sotto la sua campana di vetro, un campanello a mano, erano i ninnoli preziosi sul caminetto di basalto, ridente di rapporti di bronzo dorato.

Ripassammo per la grande scala. Mi mostrò di nuovo i marmorei medaglioni di Napoleone e di Maria Luisa, e nel suo italiano approssimativo mi disse d'averli comprati a Milano. Più tardi «fece gli onori» d'un nuovo mobile nello studio, uno stipo con sugli sportelli due figure di bronzo la cui snellezza voluttuosa faceva venir spontaneo sulle labbra il nome di Prud'hon. Il mogano era chiaro e caldo, aveva il tono delicatamente fulvo di certi vecchi violini. «Vénus Anadyomène... Flore» diceva Paul Marmottan indicando con gesto carezzevole le due grandi *appliques*. Adesso era presente anche Hector Lefuel. Il Lefuel era stato di recente in Italia con sua moglie, e mi parlava con entusiasmo dell'Umbria e della Toscana. Era già quasi insediato come conservatore nella collezione Marmottan, che sarebbe passata allo Stato dopo la morte del proprietario.

Nella casa di Boulogne, dove mi recai nel pomeriggio col caro vecchio, tutto era pronto per la trasformazione dell'edificio in una biblioteca di studi sull'epoca imperiale. V'era la sala di lettura, l'archivio, e la decorazione di codeste

stanze destinate al pubblico s'ispirava all'Impero, ma qui, mi parve, un po' ingenuamente. In grandi custodie, centinaia d'acquerelli di mobili Impero, fatti eseguire dal collezionista; alle pareti una raccolta di quadri dell'epoca. Nella biblioteca volle darmi un suo libro, non lo trovò. C'era una confusione enorme di carte ammucchiate. La casiera mi disse: «Saranno messe in ordine dopo la sua morte». Entrammo in una camera da letto, con un armadio recante un orologio nel centro dello sportello, uno di quei mobili Impero di pessimo gusto la cui vista è sufficiente a dare a molti un'invincibile ripugnanza per quello stile. Nel giardino ripete ancora il suo largo gesto, fissando sulla facciata di stile classico gli occhi attraversati da un lampo improvviso: «Empire!». Poi mi salutò. La casiera m'accompagnò al cancello. Azzardai una domanda. «Non, il n'y a jamais eu de Madame Marmottan». Non aveva famiglia, non aveva parenti. Intravidi una vita d'epicureo di umbratili studi. Le poltrone di Jacob, i quadri del Boilly, i tappeti della Savonnerie, i lampadari «en Sarreguemines», i bronzi di Thomire erano la sua famiglia. Felice, forse. Se non fossero state quelle voci di bimbi là, a due passi dalla sua casa di Parigi, nel Ranelagh pieno di verde e d'azzurro. Ma quelle voci, e tutti gli altri rumori del mondo, non entravano più nei suoi orecchi.

Ci scrivemmo ancora. Gli mandai una fotografia del grande tavolo di malachite del Museo Stibbert di Firenze, già appartenuto a re Girolamo e al principe Demidoff. Dalla fotografia non si capiva bene se mancasse il braccio destro dello Zefiro che coronava con la sua figura alata quel mobile-monumento al quale non mi professo più devoto di quel che non dovesse esserlo la contessa Potocka.¹⁴¹ Gli mandai disegni dello

Zefiro da vari lati, disegni che feci io stesso sommariamente. Speravo di ricevere presto un altro allegro messaggio annunciante l'acquisto di nuovi bronzi. Un giorno, invece, nel marzo 1932, un amico francese di Firenze mi telefonò: «Vous connaissez Paul Marmottan, n'est-ce pas?». Aveva da comunicarmi un numero del «Journal» dove lessi:

«On nous annonce le décès, à Paris, 2 rue Louis-Boilly, de M. Paul Marmottan, homme de lettres, historien d'art, chevalier de la Légion d'Honneur, commandeur de la Couronne d'Italie. Le service religieux aura lieu en l'église Notre-Dame de l'Assomption, 88 rue de l'Assomption, sa paroisse, aujourd'hui mercredi 16 marz, à 11 heures. L'inhumation sera faite au cimetière ancien de Boulogne. On est prié de considérer le présent avis comme tenant lieu d'invitation».

Così, come Niobe trasformata in sasso, divenuta tomba di se stessa, la casa dov'era vissuto il vecchio, da un giorno all'altro diventò museo. Più volte pensai di rivisitarla, e sempre temetti. Il vecchio signore sordo e un po' trasandato stonava forse con l'impeccabile messa in scena della sua casa, eppure, senza la sua presenza avrebbero spirato vita tutte quelle cose da lui raccolte con tanto amore e tanta ostinazione? Temevo di distruggere quello che per me era quasi un mito, temevo un'altra incrinatura del mito, ché la prima era venuta quando un tale mi aveva rivelato un innocente trucco praticato dal Marmottan verso certi entusiasti visitatori. A questi assicurava che il suo volume su *Les Arts en Toscane* era esauritissimo, ma che un certo libraio antiquario poteva averne una copia; si sarebbe informato e li avrebbe avvertiti. E, invero, il giorno dopo la

copia risultava esserci, sebbene un po' cara: il Marmottan stesso aveva dato al libraio una delle parecchie copie che teneva presso di sé! Innocente 'affare' col quale il buon vecchio pensava, forse, di compensarsi dei tanti affari, spesso tutt'altro che innocenti, che i negozianti di mobili antichi facevano alle sue spalle. Dopo tutto, il Marmottan era un francese, e ogni francese che si rispetti non può non essere, come dicono lassù, *regardant*, socio onorario della Compagnia della Lesina.

Mi sarebbe piaciuto ripercorrere quelle sale insieme con Hector Lefuel, ma nel 1937 anche il riordinatore del Museo Marmottan si spense, e lui non vecchio e solo, ma nel fiore degli anni e nel seno d'una di quelle incantevoli famiglie, giovane moglie e graziosi bimbi, quali gl'idillici pittori dell'Impero amavano ritrarre affettuosamente aggruppate. *Entouré des plus charmantes tendresses, il vit venir prématurément la mort avec le stoïcisme d'un sage d'autrefois*. La casa di 2 rue Louis-Boilly era per me una casa d'ombra, oramai.

Eppure son tornato a quella casa, un giorno di novembre che il Ranelagh era tutto foglie dorate e verdi prati nel debole sole, e se non fosse stato per questa quieta scena che m'accompagnava dalle finestre del pianterreno mentre ripercorrevo sala dopo sala, forse sarei uscito di là con un'immensa tristezza. Poiché la casa era stata riordinata, purgata con prudenti selezioni e soppressioni, e molte, troppe cose non erano più al posto in cui le aveva lasciate il vecchio collezionista. Scomparsa era da un soffitto certa decorazione a anfore e palmette che il Marmottan vi aveva fatto porre a imitazione dell'Impero, poiché egli credeva nella possibilità

di copiare, purché si rispettassero i modelli del tempo e ci si guardasse da *toute fantaisie innovatrice*. Soppressa era stata la gran sala di Psiche nel padiglione del giardino, i parati a chiaroscuro erano passati al deposito, il gran lampadario con le figure d'alati efebi d'oro posanti su globi di vetro turchino non pendeva più da quella cupola di cui il vecchio era tanto orgoglioso, e i mobili, già disposti con bella simmetria lungo le pareti, erano stati disseminati qua e là per le sale. Soppressa era stata la piccola camera da letto segreta come un ipogeo, e il letto appariva sguarnito delle *appliques* di bronzo, aggiunte posteriormente da un antiquario o dal Marmottan stesso per dare un'aria di ricco mobile Impero a un sobrio mobile forse un po' tardo. *Le lit d'amboine exhausé sur une marche est bien le lieu de repos désiré...* Il letto era parso perfetto al buon vecchio, ma quelle alate vittorie in atto di soffiare la tromba, quella grande ghirlanda centrale d'oro, avevano turbato non poco lo spirito critico squisito del Lefuel, che trovava le *applique* inconciliabili con la «purezza greca». Il conservatore del museo aveva fatto bene, certo, a sopprimere imitazioni e aggiunte, ma aveva fatto bene l'amico di Paul Marmottan? E me li immaginavo, se mai si siano incontrati nei convegni delle ombre, impegnati eternamente a discutere sulla convenienza o meno delle *appliques*, il Lefuel intransigente sul più puro gusto dei Jacob suoi antenati, il Marmottan partigiano, forse, di quell'ebanista Heckel che all'Esposizione del 1806 si guadagnò una menzione onorevole per i suoi mobili *enrichis d'ornements fabriqués avec goût et soin*.

Parlai del Marmottan e del Lefuel con uno dei custodi del museo, che mi parve ne conservasse una commossa memoria; ma alla fine mi accorsi

che si aspettava una mancia. Da buon francese, anche se commosso, non dimenticava di essere *regardant*.

Una pubblicazione, di nuovo, *Regency Furniture* di Margaret Jourdain, mi rivelò che il drammaturgo Edward Knoblock era l'attuale possessore di alcuni di quei sontuosi mobili di gusto classico disegnati dal banchiere e «virtuoso» Thomas Hope, amico e discepolo di Percier, per la sua casa a Deepdene, nel Surrey, avendo di mira «quell'ampiezza e riposo di superficie, quell'armonia e significazione di accessori, e quell'appropriato accordo tra il peculiare senso di ogni particolare imitativo o significativo e la peculiare destinazione dell'oggetto principale a cui questi accessori appartengono, che son atti a offrire all'occhio e alla mente il godimento più vivo, permanente e indelebile». Hope aveva pubblicato nel 1807 un volume, *Household Furniture and Interior Decoration*, che per l'Inghilterra rappresentava quello che Percier e Fontaine avevano dato alla Francia col *Recueil de Décorations Intérieures*, ma quei mobili di gusto archeologico erano stati trovati «troppo vasti, massicci e ponderosi per essere comodi nell'uso generale», «un assembramento di legno squadrato e di bronzo massiccio da far piegare il pavimento e cedere le pareti d'un'ordinaria abitazione londinese»: quelle che il Dickens chiamerà *perfect rocks of Spanish mahogany*.¹⁴²

Ora 21 Ashley Place, dove mi risultava abitare il Knoblock, era proprio l'abitazione londinese ordinaria, e se non fosse stato il battente classico della porta, chi avrebbe pensato di trovare lì, di

faccia alla bizantineggiante Westminster Cathedral, un ambiente di gusto Impero? Cosa ancora più piccante, il Knoblock aveva ammobiliato in stile Regency, oltre alla sua casa di Londra, una casetta neoclassica di Brighton, edificata nel 1834, dalla minuscola facciata larga appena diciassette piedi e sei pollici, che è come dire cinque metri e trentadue centimetri, ed era riuscito, con una sapiente selezione di mobili e una parca distribuzione di ornamenti, a conservare nell'interno quell'armonia e quel riposo che contraddistinguono il neoclassico. Come aveva saputo collocare i massicci mobili di Hope in una casa londinese di modeste proporzioni? Curiosità, oltre che di vedere i mobili, di vedere risolto questo problema, mi fece picchiare all'uscio di 21 Ashley Place in un piovoso giorno del settembre 1937. Avrebbe il Knoblock, esperto di allestimenti scenici, rivaleggiato con la perizia degli architetti barocchi che sapevano dare l'illusione di spazio e di respiro in ambienti di proporzioni ridottissime? Mi sarei ritrovato dinanzi a un miracolo pari a quello della piazzetta di Santa Maria della Pace a Roma? Infine, un'associazione letteraria aggiungeva un altro incentivo alla curiosità, poiché l'appartamento del Knoblock in una fase anteriore, allorché si trovava installato in un'altra parte di Londra, The Albany, aveva fornito a Arnold Bennett il modello per l'interno di G. J., l'amante anzianotto della «donnina allegra» (*the pretty lady*) nel romanzo omonimo:

«Egli aveva ammobiliato il suo appartamento nello stile Regency, quale era stato portato a maturazione da George Smith, "arredatore straordinario di Sua Altezza Reale il Principe di Galles". Il padiglione di Brighton aveva fornito a G. J. l'idea originale, poiché egli vi aveva scorto

la soluzione del problema di combinare l'alquanto massiccia dignità che conveniva a uno scapolo di mezza età con i colori brillanti, invincibili che richiede l'eterno crepuscolo londinese... Nel salotto il cozzo dei ricchi colori primitivi, le perpendicolari che cominciavano con bronzee teste femminee e finivano con bronzei piedi femminei o zampe belluine, le vaste superfici lisce dei mobili, le dure curve del legno e dei drappeggi, la passione morbosa per la solidità, che usava un candelabro del peso di due o tre quintali per sostenere una sola candela di cera, producevano un autentico ed imponente effetto di stile; era uno stile scaduto, uno stile che s'andava spogliando delle ultime grazie dell'Impero per poter riuscir gradito, tra poco, a una Vittoria risoluta ad essere inglese e buona al cento per cento; ma era uno stile».

Il giorno, purtroppo, come ho detto, era tetro, ed entrato che fui nella casa, così, tra il lusco e il brusco, l'appartamento intravisto dietro una tenda viola pendente da un architrave sormontato da un vaso di Sèvres color d'avorio, mi dette quel senso di delizioso inganno che si prova contemplando una scena di dietro le quinte, una scena semibuia, a sipario calato, appartamento fittizio sospeso come la conchiglia fossile in un'agata. E pensai alle stanze di Talma a rue de la Tour-des-Dames, le cui proporzioni esigue apparivano magnificate dai grandi specchi a muro. Quanto diversa questa casa di Londra dal palazzo parigino di Paul Marmottan! Nelle sue sale, il collezionista francese poteva allargare le braccia con un ampio gesto: *Empire!* Tutto era sublime, distante, d'un'eterea solennità come un Olimpo. Knoblock non aveva la veneranda imponente figura del Marmottan, non esclamava indicando l'ambiente con vago gesto

sintetico. La sua passione era più positiva, analitica, indagatrice piuttosto che contemplatrice. Direi quasi che Marmottan amava l'epoca di cui aveva ricreato la presenza, amava l'effluvio di tempo quasi «incognito e indistinto» che emanava da tutte quelle cose preziose; ma Knoblock amava soprattutto le singole cose, e le circostanze in cui se le era procurate gli erano care come ricordi d'amore. Quel busto di Madame Mère proveniva dalla vendita degli oggetti appartenuti a un figlio illegittimo di Napoleone, quella stessa vendita a cui Madame Tussaud aveva comperato i suoi cimeli napoleonici per il museo delle cere, e forse non era bello che per l'aureola di cui lo circondavano le romantiche associazioni, e il ricordo della giovinezza, poiché Knoblock era giovane allora, e i suoi primi acquisti dovevano avere per lui tutto il profumo dei primi convegni amorosi. Quell'orologio con un moretto l'aveva scovato grazie alla casuale indicazione di un fiaccheraio, un giorno che fu sorpreso da un temporale ai confini dell'East End, e forse l'oggetto era bello perché faceva vagamente pensare alla Antille, a Paolo e Virginia, e a un temporale assai più romantico che ora decisamente aveva assunto l'aspetto di quel temporale londinese. Quel tavolo intarsiato era il compagno di uno posseduto da Lord Wellesley, il discendente di Wellington, e di un altro al Victoria and Albert Museum, e proveniva dalla vendita di Deepdene nel 1917, che nella vita del Knoblock segnava un punto culminante, quella svolta decisiva che per i comuni mortali è rappresentata dal matrimonio.

Ma su questo avvenimento e sulla sua passione converrà lasciar parlare il Knoblock stesso, dal momento che egli vi scrisse intorno un articolo in

un giornale diffusissimo tra le massaie inglesi, «Good Housekeeping», che insegna moltissime cose pratiche, nuove ricette di cucina (*A Lesson in Stewing*), norme per l'acquisto di un buon ferro da stiro e d'un conveniente aspiratore elettrico, e tra queste utili informazioni e alcune novelle avventurose e sentimentali ha creduto opportuno d'inserire le confessioni del Knoblock, come chi, senza tanto pensarci su, mettesse in un involto di provviste domestiche una bomba. Perché supponete che la passione del Knoblock si comunichi a una di quelle massaie provinciali che non sanno come ammazzare il tempo: ne nascerà una Madame Bovary del mobilio, che si metterà a bazzicar gli antiquari nella speranza d'imbattersi in una di quelle mirifiche occasioni di cui parla il Knoblock; e il denaro, invece che servire all'acquisto d'un ferro da stiro o d'un aspiratore elettrico, sarà scialacquato a un'asta; e la mente della folle massaia correrà dietro, anziché agli stufati e alle economiche piantine di fiori, a quel mostro divoratore, a quel polipo dell'economia domestica che è la decorazione interna. «Good Housekeeping» mi par tanto adatto a pubblicare confessioni come quelle del Knoblock quanto un giornale da ragazzi a stampare, a edificazione dei minorenni, le pagine più stuzzicanti delle *Confessioni di un mangiatore d'oppio* del De Quincey.

«Quasi tutto il mobilio Regency che vedete nella mia casa m'è toccato grazie a un'occasione unica. Lo comprai alla vendita di Deepdene che ebbe luogo durante la guerra, nel 1917. Avevo proprio allora ottenuto un congedo di convalescenza dopo essere stato per parecchie settimane tra la vita e la morte a bordo d'una nave ospedale presso la costa turca. Quando, al mio ritorno in patria, trovai il catalogo di questa

vendita sulla mia scrivania, il mio sangue di vecchio collezionista dette un tuffo. Mi trascinai alla meglio in provincia e per un giorno intero sedetti all'asta, figura compassionevole, a far offerte per questo o quell'oggetto, dimenticando per il momento tutto l'insensato macello al di là della Manica.

«Quel giorno acquistai tutti i miei più bei pezzi Regency. Sapevo che molte delle mie vecchie compere avrebbero dovuto essere scartate. Ma che importava? Partii da una base interamente diversa; m'imposi un nuovo canone, come un uomo suol fare in seguito a un'improvvisa reazione morale. E quel canone mi diede rinnovellata energia. In un certo senso, potrei dire che questa vendita mi salvò la vita, quasi allo stesso grado in cui me l'aveva salvata un meraviglioso medico di bordo sulle acque del Mediterraneo. Più tardi tornai alla guerra e affrontai altri diciotto mesi e più di campagna. Ma avevo la mia grande libreria unica, il mio scrittoio, le mie seggiole, le mie consolle, il mio sofà che mi attendevano a casa. Un collezionista furioso, no? Inumano, direte probabilmente. Niente affatto. Tanto più umano per le sue inseparabili debolezze.

«Thomas Hope era un ricchissimo banchiere discendente da una famiglia olandese. Una cosa strana circa la sua famiglia è che sua madre era una Van der Hoeven. Ora, anche la madre di mio padre era d'origine olandese, una Verhoeven, che è l'usual contrazione di quel nome. Talvolta mi domando se risalendo ancora più indietro io non possa aver nelle vene un po' dello stesso sangue di Thomas Hope. Sarebbe una strana cosa se obliquamente avessimo ereditato il nostro amore per il classicismo dallo stesso antenato originale.

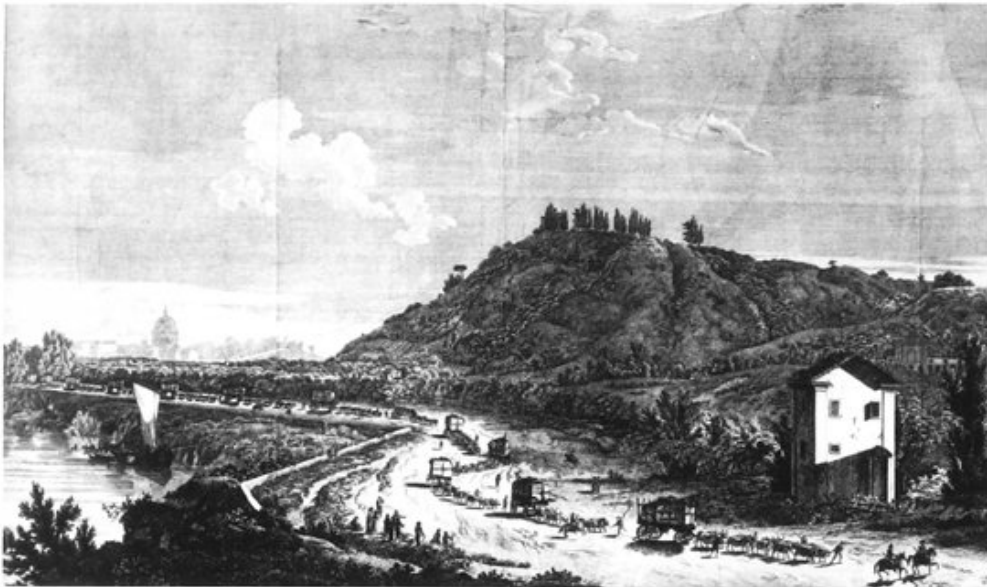
In ogni caso, non posso non provare una certa soddisfazione che un po' del mobilio di Hope sia passato direttamente a me dalla sua famiglia senza un intermediario di tendenze vandaliche che avrebbe potuto trovar conveniente di alterare, adattare, o in un modo o nell'altro aggeggiare i vari pezzi da me acquistati. La patina non è stata in alcun punto imbrattata mai da qualche orribile tintura posteriore. Il mogano è della bella qualità sbiadita che ogni esemplare intatto consegue col tempo. Il cuoio sulla scrivania è il ricco rosso dei tempi antichi, con qua e là una sbiadita macchia d'inchiostro che non fa che accrescere l'incanto del mobile.

«Un collezionista apprezza tutte queste sottigliezze. Gli basta un'occhiata per vedere se un mobile è stato alterato o no, quali pezzi sono stati aggiunti, quali parti riparate. A forza di pratica riesce a guardare un negozio d'antichità dall'altra parte della strada, e notare i pezzi autentici che "lo chiamano ad alta voce" tra mezzo il ciarpame e le imitazioni. Che soddisfazione redimere un buon oggetto in tutta la sua purezza dalla contaminazione d'una compagnia bassa e degradante! Spesso ho sentito che se quei mobili potessero parlare, uno potrebbe udirli riversare la loro gratitudine nelle nostre orecchie. La libreria spalancherebbe i suoi sportelli vetrati nell'impazienza di ricevere i degni volumi sugli scaffali, la poltrona vi stringerebbe nel suo abbraccio, la scrivania si stenderebbe per offrire fresca ispirazione alla vostra penna. Io son convinto, fantasie a parte, che i mobili si sentono meglio fisicamente, e stavo quasi per dire spiritualmente, quando son collocati nel proprio ambiente.

«Ho appena finito di prendere il tè sul mio sofà bevendolo in una vecchia tazza di Liverpool decorata a decalcomania. E mentre mi guardo intorno debbo confessare a me stesso che son davvero “un tarlo” – come mi disse una volta un vecchio generale. “Voi siete un tarlo” osservò. “Vivete in una data”». ¹⁴³

Tutte queste confessioni che il Knoblock ha affidato a un frivolo giornale femminile, le ebbi già in parte dalla sua viva voce, e in parte le intuì quella mattina piovosa di settembre. Presso al caminetto, nel suo studio, v'era una poltrona di forma veramente eccezionale: il sedile è inserito tra due leonesse a coda di serpente, e codeste code, torcendosi in avanti, formano i braccioli, congiunti ai fianchi delle leonesse da due stole di legno con intarsi bronzei effigiati sacerdotesse egizie accoccolate ed emblemi del sole. Un mobile che ha il suo modello, io credo, in una certa seggiola riprodotta nel volume piranesiano dei *Vasi, candelabri, cippi ecc.*, sostenuta da due lupe le quali, dice la spiegazione, «sono in atto di fremere, come per la gravezza del peso della sedia, e della persona insieme, che dovevano sostenere». L'idea di sedere su due belve frementi è di quelle che possono per un istante sedurre una Messalina, ma non un vecchio gentiluomo raccoglitore di mobili, direi. Tuttavia Edward Knoblock andava fiero di quella sua formidabile poltrona che, a dire il vero, è meno repellente vista in natura che non in fotografia, poiché il legno ha una ricca tonalità calda e chiara, e il bronzo delle *appliques* non stacca, anzi si fonde carezzevolmente con la patina del mobile. Sedendovisi, il vecchio collezionista si sentiva discendere giù per un abisso di secoli, poiché, com'egli diceva, la cosa sbalorditiva di questa

poltrona è che essa rassomiglia come gemella a certi mobili trovati, cent'anni dopo che Thomas Hope l'aveva disegnata, nel sepolcro di Tut'ankhammūn.¹⁴⁴ E veramente, in quel giorno piovoso, con quella nebbiolina gialla incollata alle finestre, lo studio dominato dalla gran libreria sostenuta da leoni alati, e illuminato discretamente da un lampadario circolare, dalla luce nascosta nella cavità d'una pesante ghirlanda di bronzo dorato – originariamente destinata a contenere olio di colza –, giustificava le più funebri interpretazioni dello stile Impero. Nel sordo rumore della metropoli che ronzava intorno alla casa mi parve ad un tratto di distinguere la minacciosa insistente ingiunzione: «Radamès, discolpati!».



Partenza da Roma del terzo convoglio
di statue e monumenti delle arti
per il Museo nazionale di Parigi

Addio, cari quadri

In seguito al trattato di Tolentino, Napoleone spogliò l'Italia dei più insigni capolavori dell'arte per ornarne il museo del Louvre intitolato al suo nome. Non vi è gesto di despota che non trovi chi lo giustifichi e lo esalti; tutt'al più potremo meravigliarci che a sì ingrato compito si sobbarcasse in quella occasione proprio un italiano, Antonio Pochini di Padova tra gli Arcadi Tessandro Egèò, il quale per i tipi del Didot nel 1809 mise in luce tre eleganti epistole in versi sui *Monumenti delle Belle Arti nella Città di Parigi*. Sapeva bene quale fosse «l'acerba spina che in vero italo cor sta fissa», ma aggiungeva subito: «Pur, Pindemonte, il lamentar che vale?». Quei tesori, già nostri, ora che eran trasferiti su suolo straniero raggiavano del doppio fulgore onde li aveva per sempre ornati «Italo Genio e Gallica Vittoria», e il poeta che si trovava a Parigi ad ammirarli si sentiva simile all'amante che, ritrovando la dolce amica toltagli dal rivale, e accolto da costei con un abbraccio, «coglie insperate le sue dolcezze ah! non più sue!... ma intanto ebbro di gioja il rapitore obblia». Quello di Napoleone potrebbe chiamarsi il più grosso colpo che mai collezionista facesse a memoria d'uomo, ché non solo i tesori dell'Italia, ma quelli della Spagna, della Germania, dell'Austria egli avviò alla volta di Parigi; senonché: Bella forza! diciamo. I veri colpi non sono quelli dei romani in Grecia o di Verre in Sicilia; non è la prepotenza, ma l'abilità che ammiriamo in quel gioco che ha per posta il possesso dei quadri, delle statue, delle gemme, di tutto quanto alletta il gusto

raffinato, il «gusto degli angeli», come Francis Henry Taylor, direttore del Metropolitan Museum di New York, ha intitolato un bel volume, il primo del genere che abbia carattere comprensivo, dedicato alla storia delle collezioni artistiche (*The Taste of Angels*, London, Hamish Hamilton, 1949). Grosso colpo fu quello degli agenti di Carlo I d'Inghilterra, Daniel Nys e Nicholas Lanier, che nel 1627 e nel 1629 comprarono l'inestimabile pinacoteca di Vincenzo Gonzaga, in barba alle proteste dei mantovani; grosso colpo fu quello di Augusto III di Sassonia che nel 1745 per dodici barili d'oro portò al di là delle Alpi la famosa collezione di Francesco III di Modena, aggiungendovi poco dopo la Madonna Sistina dalla chiesa di San Sisto di Piacenza. Grosso colpo fu quello di Lord Elgin che, ottenuto il permesso dalla Sublime Porta di prendere calchi delle figure del Partenone, e di far tutte le operazioni a tal uopo richieste, compresa quella di asportare «qualche pezzo di pietra», dopo varie peripezie mise al sicuro a Londra dalle intemperie e dai vandalismi (a meno che vandalismo non voglia chiamarsi un recente restauro) i famosi marmi che gl'inglesi han battezzato col suo nome, colpo in cui ebbe parte l'astuzia ma anche la forza, la volpe e anche il leone, il leone britannico, ch  fu il dominio dei mari a permettere agl'inglesi di sottrarre quei marmi alla cattura francese, come aveva permesso loro d'impossessarsi delle antichit  egiziane scoperte da Vivant-Denon e destinate al Louvre. Grosso colpo   stato infine, ai nostri tempi, l'acquisto da parte del creso americano Andrew W. Mellon di trentat  quadri dell'Ermitage, pagando al governo sovietico diciannove milioni di dollari, cio  pi  per ogni singolo quadro di quanto Daniel Nys avesse

pagato al duca di Mantova per tutta la sua collezione. Poiché il bello sta qui, che molti dei quadri acquistati dal Mellon sono gli stessi che dal duca di Mantova erano passati a Carlo I, e con fortunate vicende eran finiti nelle mani di Caterina II. Tipica in tal senso la storia del *San Giorgio che uccide il drago* di Raffaello, che il Taylor ha scelto come copertina del suo volume, quasi a simboleggiare il destino migratorio dei quadri. La storia degli uomini attraverso la storia d'un oggetto, quante volte non è stata scritta nel sentimentale Ottocento! Ma nessun destino è così epico e romanzesco come quello delle opere d'arte, poiché di solito la loro storia è intrecciata con quella dei grandi della terra, siano essi teste coronate, o si chiamino soltanto Mr. Mellon. Da Carlo I a Mr. Mellon: tema da romanzo o da trattato d'economia, poiché l'arte segue l'oro, e gli Stati Uniti d'oggi si trovano in una posizione simile a quella in cui si trovò Filippo II di Spagna, di avere pressoché monopolizzato tutto l'oro della terra. L'eccedenza d'oro dev'essere sperperata, e nessuno sperpero è più fruttuoso di quello profuso negli emblemi di prestigio che sono le opere d'arte. Ecco perché in Olanda verso la metà del Seicento moltissimi possedevano collezioni di quadri: l'oro, ammassato nei commerci una generazione prima, non trovava investimenti e stipava il mercato di Amsterdam durante la Guerra dei Trent'Anni. Così Amsterdam divenne allora la Borsa dei quadri, il luogo dove si liquidavano le collezioni principesche, finché poi dopo la Rivoluzione francese e le guerre napoleoniche Londra le tolse quel primato, come a Londra lo tolse New York dopo la prima guerra europea. Ed ecco anche perché le convenzioni e i costumi del mercato antiquario risalgono a quei mercanti

olandesi, non solo, ma non v'è oggi nel commercio artistico ditta d'importanza internazionale che direttamente o indirettamente non tragga le sue origini dal mercato olandese.

Si può considerare la storia delle grandi collezioni alla luce d'una teoria economica, o anche studiarla negl'individui che sentirono l'impulso di raccogliere, fino alla stravaganza e alla mania. Non diremo maniaci una Isabella d'Este, né un Federigo da Montefeltro, né un Alessandro Farnese (Paolo III) che fu il primo dei moderni a ordinare scavi, ma una certa degenerazione ed effeminatezza sembra frequente caratteristica dei veri collezionisti. Collezionisti modello furono gli ultimi Medici; amarono le arti quelli che sono considerati i più inetti sovrani d'Inghilterra, Riccardo II, Carlo I, Giorgio IV, e i due più insigni collezionisti inglesi furono un ipocondriaco e un bizzarro damerino, il conte di Arundel e Horace Walpole. Un mecenate, dal gusto non sempre sicuro, fu Luigi II di Baviera, che in una processione di sovrani potrebbe fare il paio con Cristina di Svezia, arrabbiata e fortunata collezionista: entrambi, più che stravaganti, pazzi. E poco men che pazzo dovette essere quell'imperatore Rodolfo II il quale, rifiutando di badare agli affari di Stato, spese i suoi giorni tra le sue donne, i suoi pittori, scultori e astrologhi, i suoi animali e soprattutto le sue collezioni. I collezionisti sembrano nutrire l'illusione di cristallizzare la bellezza del mondo nell'ambito dei propri appartamenti, e invece nulla è meno permanente delle collezioni private. Si disperdono e si riformano colla volubilità di caleidoscopi. La collezione di Rodolfo II si frantumò durante la Guerra dei Trent'Anni, e gran parte fu preda degli svedesi di Königsmark, e le chiatte scesero lentamente l'Elba portando

carichi di quadri a Cristina di Svezia. Qualche anno dopo il nipote del cardinale Azzolini, legatario universale di Cristina, vendeva i quadri al principe Livio Odescalchi, e dagli Odescalchi una trentina d'anni dopo li comprava Pierre Crozat per il Reggente di Francia. Ma non è nella natura dei collezionisti riflettere sulla vanità e transitorietà delle cose, e di dir mai basta; di rado si pongono limiti, sia pure come quelli dell'olandese Govert van Slingeland che non ammetteva mai più di quaranta quadri sulle sue pareti; la loro sete è sete d'infinito. Aveva un bel dirsi Federico II di Prussia: «La follia dei quadri durerà poco con me!»: egli doveva raccogliere quadri tutta la vita. E Mazzarino, che oltre che un astuto diplomatico fu anche un *marchand amateur* secondo a nessuno per il fiuto, durante l'esilio, pur vedendo le sue proprietà messe all'incanto in Francia, non poté resistere a concorrere all'acquisto dei tesori d'arte di Carlo I venduti dal Parlamento inglese, e per mezzo del banchiere Jabach di Colonia acquistò celebri quadri tra cui il *San Giorgio* di Raffaello. La scena che ci descrive il duca di Brienne nei suoi *Mémoires*, di Mazzarino al termine della vita che prende congedo dai suoi quadri, ci dà quella nota elegiaca e patetica che accompagna in sordina la inevitabile vicenda di tutte le collezioni, variante dell'eterno rimpianto a cui Thomas Nash diede espressione memorabile: «Addio, felicità terrena! La morte dimostra che tutte le cose son balocchi... Io languisco, debbo morire. La Bellezza non è che un fiore». Il duca di Brienne, che si trovava nel palazzo di Mazzarino, si nascose dietro un arazzo sentendo che il cardinale si avvicinava in pantofole «che trascinava come un uomo molto languente». «E lo intesi dire: "Bisogna lasciare tutto questo!". Si

fermava a ogni passo, ch  era molto debole, e ora s'appoggiava da una parte, ora dall'altra, e fissando gli occhi sull'oggetto che gli si parava dinanzi, diceva dal profondo del cuore: "Bisogna lasciare tutto questo! Queste cose non le vedr  pi  l  dove io vado"». Gli accenti del cardinale commossero il duca che, mandando un gran sospiro, si scoperse. Il cardinale, in tono dolente, gli disse allora d'accostarsi: «Datemi la mano, sono tanto debole che non posso pi  reggermi». Poi, senza volersi sedere, prosegu : «Vedete, amico, quel bel quadro di Correggio, e quella Venere di Tiziano, e quell'incomparabile *Diluvio* del Carracci... Ah, mio povero amico, bisogna lasciare tutto questo! Addio, cari quadri che ho tanto amato e che mi son costati tanto». *Adieu, chers tableaux... Adieu, farewell earth's bliss!*

Piranesi

In un recente libro su Roma (*Rome for Ourselves*, di Aubrey Menen)¹⁴⁵ si poteva leggere tra l'altro: «L'arte dei romani fu reverentemente copiata, per quanto essi non ne avessero alcuna, essendo obbligati a prenderla tutta in prestito dai greci. Furono considerati impareggiabili ingegneri, per quanto nulla inventassero nel corso d'un millennio. Il loro impero fu considerato una delle più grandi imprese della civiltà, benché si basasse su un sistema di saccheggio temperato dalla corruzione. Parlerò dei romani, ma con rispetto. Essi dettero origine a uno dei miti più potenti della storia, fino a Karl Marx». E l'autore passa a dimostrare a parte a parte su che vacillanti fondamenta riposi quella che è «una delle illusioni più gelosamente difese dell'umanità».

Le virtù degli antichi romani furono un'invenzione degli storici d'un popolo che s'era fatto un dovere civile di pensar bene di se stesso. Avendo avuto gli etruschi a iniziatori e maestri, è probabile che i romani «lungi dall'essere quel popolo duro e austero che i loro storici ci vogliono far credere, fossero, invece, un popolo allegro, ignorante, amante dei piaceri e del tutto privo d'originalità creativa, che contava sugli stranieri perché gli recassero quella cultura di cui aveva il desiderio». Piaceva loro pensare d'essere i migliori soldati del mondo, ma «la verità è che quando essi non poterono contare che su se medesimi per combattere, furono tutt'altro che soldati spettacolosamente trionfanti. Ci misero centoventun anni a

sottomettere l'Italia. Gli arabi ce ne misero solo trenta per conquistare la penisola araba, l'impero persiano e l'Egitto. Più tardi l'impero romano riuscì a espandersi più agevolmente. Ma a quell'epoca l'esercito era in gran parte composto di mercenari stranieri». «Il vero carattere romano era quello del nuovo ricco, volgare, avido, non frenato dalla morale o dalla religione». E trova che per conoscere i romani bisogna leggere Plauto e Terenzio, richiamare alla mente i detti degli imperatori, guardare i mosaici dei brutti atleti muscolosi al Museo Laterano, «eroi dei brutali giochi del circo», e i mosaici dei pavimenti «non spazzati», che perpetuavano il disgustoso spettacolo dei banchetti romani. «Amavano piaceri grossolani e avevano il denaro per procurarseli. Avevano denaro anche per farli rappresentare in mosaico per l'eternità». Assurda la loro religione di minute divinità soprintendenti a tutti gli atti della vita, e quanto al culto degli imperatori, con esso i romani sostituirono le due idee più belle della civiltà occidentale, il sentimento religioso e la libertà individuale. «Per millenovecento anni l'Europa ha combattuto per liberarsi dalla mostruosità di quel culto. Anche in questo momento gli uomini combattono, muoiono o languiscono nelle carceri nello sforzo d'impedire che un singolo potente prescriva ciò che tutti debbano credere. I monumenti di Roma sono documenti della fonte di questi mali».

Non che il Menen, come Hawthorne un secolo prima in una famosa pagina del *Fauno di marmo* (cap. xxxvi), non senta il fascino, sia pure opprimente, delle rovine romane, e che dopo tutto non trovi Roma la più bella città del mondo (anche e specialmente per i suoi aspetti moderni, sui quali è fuor di luogo indugiarsi qui), ma la

sua stroncatura, tanto simile a quelle a cui ci aveva abituati Giovanni Papini all'epoca del futurismo, circa mezzo secolo fa, e della quale, per quello che riguarda le arti e più particolarmente l'architettura, han fatto giustizia da tempo, in saggi famosi, il Wickhoff e il Riegl, rappresenta l'ultima ondata d'una campagna contro Roma che ebbe inizio proprio ai tempi del Piranesi, e contro la quale il Piranesi reagì con quel lungo discorso introduttivo a *Della magnificenza ed architettura dei Romani* che, sebbene preparato con l'aiuto di qualche erudito d'un tipo allora frequente a Roma (d'un'erudizione fatta di miope pedanteria), per la sola circostanza di portare la firma del Piranesi mostra la sua sostanziale adesione.

Sta di fatto però che la scoperta della Grecia antica aveva aperto gli occhi del mondo circa la mancanza d'originalità dei romani in fatto d'arte e di architettura, e i romani erano stati trovati «pusillanimi e affatto rozzi». E il Piranesi a sforzarsi di dimostrare che i romani non erano né tanto poveri e rozzi da non poter sviluppare un'architettura, che anzi erano provetti ingegneri come potevano testimoniare le loro cloache, d'una fermezza «che non ha ceduto né a' tremoti, né alla caduta di tante rovine, né agli edifizj incautamente e trasversalmente sovrappostivi», i loro acquedotti, i lastrici delle vie, un'arte che i greci, al dire di Strabone, avevano affatto trascurata. L'ingegnere e lo studioso di Vitruvio in Piranesi, esperto dei congegni delle murature come un notomista della struttura, delle relazioni e dei legami delle parti onde un corpo umano si compone, si chiedeva: «Or se avremo riguardo alla natura, ed al fine degli acquedotti dei Romani, e se si considereranno attentamente nel tutto, e nelle

parti, chi mai non vi ritroverà tutta la bellezza propria ad un tal genere di fabbrica? E chi non la ritroverà nelle cloache, nelle quali sembra ch'ella piuttosto abbondi che manchi?».

E concludeva, dopo una faticosa e prolissa polemica con Le Roy, che solo in Italia e a Roma lo studioso poteva farsi un'idea della magnificenza degli antichi:

«Che ha da mostrare la Grecia? Che gli porrà ella avanti per istruirlo? Non gli mostrerà capitelli; perché, toltone quello d'Eretteo, non ve n'è uno da potersi paragonare coi Romani; non gli mostrerà colonne, essendovene tante più in Roma di qualsivoglia sorta e grandezza; non gli mostrerà statue, né bassirilievi, dei quali trovasi in Roma in paragone di quei dei Greci un'estrema copia ed eleganza; non gli mostrerà finalmente lavori di qualsiasi altra specie; essendone l'Italia talmente ripiena, che ben può dirsi, che la Grecia non si dee cercare altrove, che nell'Italia. Né qui poi stia taluno ad obbiettare, che una gran parte di questi monumenti sono stati tolti ai Greci, o fatti dai Romani secondo la loro maniera; imperocché ora non andiam cercando chi sia stato l'autore di tali opere: se il popolo Greco o il Romano; ma qual sia il luogo più in proposito per apprendere queste arti, se Roma, o la Grecia?».

Per comprendere il Piranesi (se è necessaria una chiave a un'arte così chiaramente leggibile come la sua) occorre anzitutto considerare questo suo aspetto d'entusiastico sostenitore del mito di Roma. Un mito che proprio nel Veneto aveva messo salde radici col Palladio e con Sanmicheli, come osservava giustamente Adolfo Venturi che nella Basilica palladiana di Vicenza trovava che «una sinfonia trionfale di campata in

campata dei loggiati superbi si propaga, un clangore vittorioso di tube erompe dalle aperte bocche degli archi... È una visione di romanità trasfigurata dal sogno romantico, tanto eloquente e commossa da preludere, con la potenza superiore del genio, alle pittoriche fantasie del Piranesi interprete delle rovine di Roma». ¹⁴⁶

Invero alcune delle parole adoperate qui dal Venturi potrebbero ripetersi per una veduta come quella piranesiana del Colosseo che, invadendo la stampa fino al margine superiore, s'avanza verso di noi per stordirci con un «clangore vittorioso di tube» che «erompe dalle aperte bocche degli archi».

Il Piranesi aveva in sé tanto afflato da investire d'uno spirito nuovo concetti già logori come le «meraviglie», i «tesori», le «magnificenze» di Roma. Concetti che erano scaduti a patrimonio spicciolo di vedutisti di professione, di compilatori di guide e di ritratti dell'Urbe che dal Cinquecento in poi erano pullulati come capperi in tutte le fessure delle vecchie rovine; concetti degradati a significare non più di curiosità e cose notabili, appiattiti a forza d'uso. A ridar loro vigore e valore ci volevano spiriti vergini, a cui la grandezza di Roma non fosse familiare fin dalla nascita, a cui anzi essa desse quello *shock of recognition* che è condizione imprescindibile per la creazione d'opere d'arte.

A incidere le magnificenze di Roma vennero dal Nord Piranesi, dal Sud, dalla Sicilia, il Vasi. E se le vedute di questo un tempo maestro del Piranesi, pur avendo i loro pregi, son tanto al di sotto di quelle di lui per afflato fantastico, ciò si deve a una condizione generale che è vera per tutto il neoclassicismo: per via della quale,

mentre il Vasi non si levò molto al di sopra del mercante di vedute, il Piranesi si collocò accanto agli artisti rivoluzionari del movimento neoclassico.

Come poté Roma esercitare su un veneziano un fascino così, diciam pure, esotico – e quindi romantico – pari a quello che esercitava sugli artisti del Nord? Per i quali l'archeologia poteva esser fonte di genuina ispirazione, non rimanere cosa fredda, manualistica, e neanche venire accettata come cosa corrente, pacifica, parte d'una tradizione secolare? La ragione per cui il neoclassicismo dette opere d'arte più all'estero che tra noi l'ho detta altrove,¹⁴⁷ e si può appunto riassumere in questo, che gli italiani, non sentendo contrasto deciso con l'antichità, da lungo tempo ad essi familiare, non sentivano quello *shock of recognition*, e seguitavano per la loro oramai blanda via di adattamento dell'antico. «Mi sono assai care queste antiche rovine» aveva fatto dire ad Antonio nella *Duchessa d'Amalfi* (V, 3) John Webster, prendendo lo spunto da Montaigne e da Cicerone, e il richiamo era soprattutto alle associazioni storiche; ma ad amare le rovine in se stesse, come una natura aggiunta alla natura, un frammento di umanità fossilizzato fino ad assumere parentela con quelle strane caverne e guglie e promontori che tanto amavano, furono gli antichi pittori nordici, primo fra tutti Maerten van Heemskerck, che venuto in Italia nel 1532 disegnò le rovine di Roma, e fu probabilmente sotto l'influsso di un pittore nordico, quel Giovanni pittore fiammingo che Vasari nella vita di Giovanni da Udine dice associato alla bottega di Raffaello (forse Jan Ruysch), che Raffaello inserì rovine in certi suoi quadri, pur senza accompagnarvi la *Stimmung* propria dei nordici. Quanto alle rovine che

ricorrono negli sfondi della Natività nei quadri del Quattrocento, e anche in Dürer e Van der Goes, esse hanno un valore teologico-allegorico: in parte richiamano la leggenda che la stalla in cui nacque Gesù si trovasse tra le rovine del palazzo di David, in parte simboleggiano la fine dell'impero di questo mondo, in contrasto con l'impero dello spirito che sorge nell'umile greppia. Anche le rovine nello sfondo del San Sebastiano di Mantegna alludono alla fede del martire che trionfa sull'impero mondano; ma altrove Mantegna s'ispirò dalle rovine per ricostruire la solidità e la purezza del monumento antico nel suo splendore. Perché, mentre i nordici non miravano tanto al bello quanto al caratteristico, gl'italiani, soprattutto da quando caddero sotto l'influsso del neoplatonismo nel Rinascimento, ignorarono deliberatamente tutto quell'aspetto della vita che sta sotto il segno del men bello e dell'irregolare, e rimasero sempre ideali e universali, sia nell'espressione della serenità (Raffaello), che in quella della lotta e del dolore (Michelangelo). Un riflesso del punto di vista nordico circa le rovine s'avverte solo nei veneti (si pensi alla *Tempesta* del Giorgione, si pensi al Lotto e al Bassano), e veneto era appunto Piranesi.

Si pensi tuttavia che a Venezia le architetture, per classiche che siano, si soffondono sempre del malioso riflesso delle acque, che le sospende come in una fata morgana. Quasi potrebbe ripetersi in proposito il contrasto che Emilio Cecchi intuì parlando della King's College Chapel di Cambridge: in questa egli sentiva il rapporto della pianta e dell'acqua, mentre nella «chiarezza asciutta e precisa» del clima meridionale l'architettura è il rapporto della pietra e dell'aria.

Nel crudo sole di Roma le pietre vivono, per chi sappia vederle, di tale intensità da parer quasi allucinante. Si guardi il rilievo che il Piranesi dà alle pietre in quanto pietre, tal rilievo che Valerio Mariani, nel suo saggio *Studiando Piranesi*, ha potuto paragonare il preciso svisceramento che egli fa delle rovine all'opera di «un chirurgo che compia un delitto». Si pensi a incisioni come quelle della Costruzione della Tomba di Cecilia Metella, delle Fondamenta della Mole di Adriano, dell'Emissario del lago d'Albano, o quella del Lastricato della via Appia Antica. E che cosa se non una voluttà di chirurgo può aver spinto il Piranesi a rappresentarci allineate in ordine bello e terribile le tenaglie usate dai romani per sollevare blocchi di pietra; onde, per dirla col Mariani, «lo spicco vigoroso del chiaroscuro crea una fissità allucinante in questi oggetti che, perfettamente immobili e inattivi, sono carichi di energia misteriosa»?

Il Piranesi fu un nordico magato dalle magnificenze di Roma e da quel mito di Roma che, basato o no che sia su solide fondamenta, fu però un lievito potente nello sviluppo culturale e artistico d'Europa. Che importa se i romani non furono tutti Orazi, Bruti o Camilli? Basta che Plutarco li abbia rappresentati come tali, e che la Rinascenza e il Settecento credessero a Plutarco. Piranesi, prima ancora che un precursore di certi aspetti del neoclassicismo, della maniera egiziana, dell'urbanistica monumentale, e un precursore della Rivoluzione con quell'ossessione di colossali bastiglie che sono le *Carceri*, fu della schiera dei creatori la cui arte è fuori del tempo, intercede trasversalmente le fasi tradizionali, sicché - a voler cercare paralleli in letteratura - troveremmo per esempio che la visione che del mondo antico aveva un drammaturgo

elisabettiano quale il Marlowe è assai più vicina alla fantasia piranesiana che non la compassata interpretazione quasi «topografica» d'un contemporaneo che fu maestro del Piranesi, e da lui dissenziente, il Vasi. Anzi, addirittura agli elisabettiani, lettori di Seneca e di Plutarco, ci fa pensare la stoica fine del Piranesi, con quel suo farsi portare un esemplare di Tito Livio, dicendo: «Non ho fede che in questo», e il suo asserire, in mezzo ad atroci sofferenze: «Il riposo è indegno d'un cittadino di Roma; vediamo ancora i miei modelli, i miei disegni, i miei rami».

Il ritratto di Piranesi di Felice Polanzani mostra un uomo che potrebbe esser vissuto in varie epoche, un uomo primitivo, archetipo, che s'affaccia all'improvviso tra le rovine d'una civiltà sommersa. Ed è forse provvidenziale che siano andate smarrite sia la sua autobiografia – che chi la vide disse non meno tumultuosa di quella di Cellini – sia la vita scritta dai figli: dopo tutto è meglio che resti solo nelle proprie opere un artista come lui, al modo di altri creatori di opere del tutto incomparabili (John Webster ad esempio, dal momento che s'è parlato di elisabettiani).

Si è detto che il Piranesi fu un architetto mancato, che – a suo dire, serio o faceto che fosse – aveva tante idee in capo che se il Signore gli avesse ordinato il piano d'un nuovo universo, avrebbe avuto la temerità d'intraprenderlo. Ma di commissioni d'architetto non ne ebbe che due. Il fervore di costruzioni che s'era avuto in Italia nell'epoca aurea delle signorie era venuto meno: dei sovrani solo il papa poteva ancora permettersi il lusso del mecenatismo. Gli architetti italiani costruivano le moli dei loro sogni all'estero, in Polonia, in Russia. Perciò

l'architetto Piranesi ripiegò sulla professione d'anatomista di architetture. Studiò le rovine, creò tavole anatomiche di rovine. Come l'ultimo dei Rougon-Macquart di Zola fu un medico che passò in rassegna la storia della sua famiglia, Piranesi, nell'autunno della civiltà italiana, ne fece l'inventario. Costruì Roma come una città di rovine. In un'epoca in cui i parchi si popolavano di finte rovine e di fabbriche capricciose, le cosiddette *follies*, eresse la più monumentale delle rovine, Roma, la più bizzarra delle *follies*, le *Carceri*. In lui l'Italia rivisse il suo passato non più come azione, ma come sogno. Così Piranesi fu uno dei pochi geni tragici d'Italia, avendo a soli compagni Dante e Michelangelo. E ciascuno di questi geni era tragico perché con lui si chiudeva un'epoca, un ciclo. Con Dante il Medioevo, e secoli di violenza, di amor cortese, e di visioni mistiche erano giudicati e riassunti in una costruzione apocalittica. Con Michelangelo il Rinascimento, e un mondo di esaltati titani vacillava sull'orlo della stanchezza, e la voluttà di Leda si mutava nel languore tenebroso della Notte. Ma con Piranesi tutto quello che l'Italia aveva avuto di civiltà, di sublimità di moli magnifiche, di gloria d'imperatori e di pontefici, di apparati festivi di gaie scenografie, trovava il suo monumentale epitaffio. Le un tempo splendide fabbriche sono invase da melanconiche vegetazioni come le querce delle foreste della Luisiana portan le gramaglie del musco spagnolo, e la polvere dei defunti Cesari è tutt'al più buona a tappare un buco contro il vento, e le aule dei palazzi delle Alcine e delle Armide su cui discendevano da artificiose macchine le divinità a cantar le lodi dei principi munifici son divenute volte opprimenti e spirali di tenebrose scale di immense carceri, e il grappolo di curvi

prigionieri che appare in una di esse, legati ai pali su una piattaforma sospesa, ricorda la titanica agonia dei prigionieri di Michelangelo. Invero queste carceri paiono il retroscena, l'arsenale delle macchine di quello che fu il festoso teatro, come se la scena d'Italia avesse rotato sul suo perno e mostrasse ora l'altro volto: volto di schiavitù, di rovina, di desolazione. Un cambiamento a vista come quello descritto nell'*Anatomia della melanconia* di Robert Burton, per cui dopo un «diletto oltre ogni dire incomparabile, di fabbricare castelli in aria, di andarsene sorridendo da soli, facendo una infinita varietà di parti... sempre secondando i loro capricci... la scena si cangia d'un tratto... timore, angoscia, sospetto, scontentezza, affanni e stanchezza della vita li sorprendono d'improvviso».

E tuttavia il clima delle rovine di Piranesi non è quello della canzone *All'Italia* di Leopardi:

O patria mia, vedo le mura e gli archi
E le colonne e i simulacri e l'erme
Torri degli avi nostri,
Ma la gloria non vedo,
Non vedo il lauro e il ferro ond'eran carichi
I nostri padri antichi.
... ..
Come cadesti, e quando
Da tanta altezza in così basso loco?

Le rovine del Piranesi non sono un «basso loco», anzi esse narrano la gloria, il lauro e il

ferro ond'eran carichi i nostri padri antichi. C'è una strana esaltazione di grandezza in queste rovine, un compiacimento nella desolazione e nella fatiscenza. C'è un'aria trionfale in questi cimeli, una munificenza in questa esibizione di muri diruti e di vegetazioni selvagge, come c'è una grandiosità ostentatoria nel drappeggiarsi che le sue figurette di vagabondi e di meccanici fanno negli stracci e nei brandelli dei loro vestiti. La città di rovine che Piranesi crea non abbisogna della munificenza d'alcun mecenate, è costruita con pochi mezzi, invero soltanto col denaro inestimabile d'una fantasia d'artista.

Come per il senso tragico, così per la fantasia il Piranesi si distacca dalla norma degli artisti italiani, i quali, per virtù somme che abbiano avuto nei secoli, non han mai posseduto in grado eminente la fantasia. Ecco perché da noi il teatro tragico pressoché non esiste, ecco perché, movendo dallo stesso esempio di Seneca, noi abbiamo avuto gli sfiaccolati, grotteschi e noiosi drammi di Giraldo Cinthio, Sperone Speroni e compagni, e gli inglesi i capolavori di Marlowe, Shakespeare e gli altri che van per le bocche di tutti. Ma Piranesi ha, oltre il senso del tragico, anche una fantasia che l'ha fatto più presto intendere ai nordici che a noi. Furono il Coleridge e il De Quincey a render conto per primi di tutta la terribilità delle *Carceri*, e la visione di De Quincey si riassume nell'immagine di un Piranesi delirante (si pensava che le Carceri fossero state ideate dall'artista sotto l'impressione d'un delirio di quartana) eternamente nell'atto di salire un'aerea scala sospesa sull'abisso, finché le scale non finite e il disperato Piranesi «si perdono nella tenebra superiore dell'enorme ambiente».



Piranesi, Frontispizio di *Diverse maniere d'adornare i cammini*, 1779

Tali fantasie son più comuni in Spagna che in Italia, e a proposito delle *Carceri* si è pensato al Goya e si può pensare anche alla Biblioteca di Babele di Jorge L. Borges: «L'universo (che altri chiama la Biblioteca) si compone d'un numero indefinito, e forse infinito, di gallerie esagonali, con vasti pozzi di ventilazione nel mezzo, bordati di basse ringhiere. Da qualsiasi esagono si vedono i piani superiori e inferiori, interminabilmente...».

L'allucinante moltiplicazione di ambienti simili, all'infinito, come in un gioco di specchi, è comune al Borges e al Piranesi delle *Carceri*: ma il significato del fenomeno è diverso nell'un caso e nell'altro. Si potrà vedere nella fantasia del Borges uno fra i tanti aspetti del caos moderno, ma la composizione del Piranesi ha un ben altro carattere sintomatico: è un'eminente testimonianza di quella «perdita del centro» che

segna una frattura capitale nella storia del pensiero e dell'arte.¹⁴⁸ Il Sedlmayr ha veduto nel Goya il primo artista che abbia dato espressione al mondo dell'illogico. Ma anche le *Carceri* del Piranesi ci trasportano fuori del mondo delle armoniose simmetrie che era stato la nota dominante dell'arte europea prima del Settecento. Nelle *Carceri*, come ha osservato Marguerite Yourcenar:¹⁴⁹

«L'impossibilité de discerner un plan d'ensemble ajoute un autre élément au mal-être que nous causent les Prisons: presque jamais, nous n'avons l'impression d'être dans l'axe de l'édifice, mais seulement sur un rayon vecteur; la préférence du baroque pour les perspectives diagonales finit ici pour donner le sentiment d'exister dans un univers asymétrique. Mais ce monde privé de centre est aussi perpétuellement en expansion. Derrière ces salles aux soupiraux grillagés, nous soupçonnons d'autres salles toutes pareilles, déduites ou à déduire indéfiniment dans toutes les directions imaginables. Les légères passerelles, les aériens pont-levis qui doublent un peu partout les galeries et les escaliers de pierre semblent répondre au même souci de lancer dans l'espace toutes les courbes et toutes les parallèles possibles. Ce monde bouclé sur lui-même est mathématiquement infini».

Con le *Carceri* il Piranesi è il solo degli italiani ad affacciarsi sull'abisso del caos – quel caos che di più in più diventerà appannaggio del mondo moderno. E come con le *Carceri*, così coi *Capricci*, in cui gli oggetti, targhe, scudi, cartocci, conchiglie, capitelli, erme, tamburi di colonne, palme, sfingi, teschi, giacciono alla rinfusa come al fondo del mare i relitti d'una

civiltà sommersa: sono sedimentazioni casuali d'un mondo abolito. Ha osservato A. Hyatt Mayor:¹⁵⁰

«A una certa distanza i grotteschi di Piranesi sembrano sospesi nello splendore come il dio del sole sulla gondola dorata che egli creò per una regata di carnevale, e sembrano ammiccare in modo non men birichino dei cartocci che egli disegnò per i saloni veneziani. Ma guardate più d'avvicino. Invece dei cupidi e dei nastri che v'aspettereste, l'affascinante groviglio consiste realmente di colonne fatiscenti, di aspidi sotto bare sventrate e di crani con brandelli di cotenna. Il leggero linguaggio della Venezia rococò non parla che di rovine. Piranesi non inventava una nuova moda. Per due secoli gli artisti dell'Italia del Nord erano stati affascinati dallo sfacelo. Solo che Piranesi lo espresse in modo più esuberante».

Nelle selezioni e nelle assimilazioni degli artisti colti sono impliciti giudizi critici che sovente illuminano più di quelli dei critici stessi: non a caso certe composizioni «italiane» di Eugene Berman combinano influssi di Magnasco, di Guardi, di Piranesi, e di Callot, ch  tutti videro nelle maschere, o negli edifici, o nei frati e negli straccioni d'Italia una qualit  sontuosamente lacera e fatiscente, una metamorfosi ricca e strana d'un immenso naufragio, una complessit  di accidenti di esfoliazione e perforazione e squamatura e sfaldamento, quali il vento produce sulle arene, e il fuoco sui ciocchi, e l'onda assidua nelle rocce. Nelle «macchiete» di Piranesi quella parentela   a volte assai evidente.

L'illogico, l'enorme: ben colpirono questi due elementi del Piranesi la fantasia di Horace Walpole, che nel suo *Castle of Otranto* (1764), il

primo dei «romanzi neri», s'ispirò alle Carceri, le quali sembravano illustrare l'analisi (contenuta nell'*Enquiry* del 1756) di Edmund Burke dell'effetto dell'infinito e delle «cose moltiplicate senza fine»: «L'infinità ha tendenza a riempire la mente con una sorta di dilettevole orrore, che è l'effetto più genuino e il più certo banco di prova del sublime».¹⁵¹ Il Walpole era un ammiratore entusiastico del Piranesi, e nell'«Advertisement» (stampato nel 1771 ma pubblicato solo nel 1780) dei suoi *Anecdotes of Painting in England* consigliava gli artisti inglesi di studiare «i sublimi sogni di Piranesi, che sembra aver concepito visioni di Roma al di là di quanto essa vantava perfino all'apogeo del suo splendore. Selvaggio come Salvator Rosa, violento come Michelangelo, ed esuberante come Rubens, egli ha immaginato scene che farebbero sussultare la geometria ed esaurirebbero le Indie se dovessero venir tradotte in realtà. Egli ammassa palazzi su ponti, e templi su palazzi, e scala il cielo su montagne di edificii. Eppure quanto gusto nel suo ardire! Quanto travaglio e pensiero nella sua impetuosità e nei suoi particolari!». E certamente alcuno dei giganteschi elmi del Piranesi (uno ricorre in una fantasia architettonica in *Opere varie*, nei propilei d'un anfiteatro gigantesco, un altro in una scena delle *Carceri*) fu quello che il Walpole immaginò caduto come un meteorite nel cortile del castello dell'usurpatore Manfredo.

Così la fantasia del Piranesi aprì la strada al «romanzo nero», la cui scena preferita fu una tenebrosa, labirintina prigione, gli in-pace, le segrete dell'Inquisizione, e poi gli spaventosi appartamenti dei romanzi del Sade, isolati dagli occhi e dagli orecchi del mondo, ove l'infinità

degli spazi ha fatto luogo all'infinità delle torture.

Nelle sue *Vedute* di Roma la figura del Piranesi ci appare in un duplice aspetto, di profeta anche qui, ma soprattutto di commemoratore. Alla fine del Medioevo vi fu nel nord dell'Europa una voga morbosa per la rappresentazione del cadavere umano divorato dai vermi: era il coronamento d'una tradizione religiosa tutta rivolta alla meditazione delle miserie dell'uomo, e al disprezzo per le cose del mondo.

Né tale attrazione al macabro e all'orripilante fu aliena agli italiani, che avevano avuto un Dante, e che ebbero i cadaveri di Martino da Verona e del Trionfo della Morte di Francesco Traini, e gl'impiccati del Pisanello nell'affresco di Sant'Anastasia: ché allora gl'italiani non ignoravano quegli aspetti tenebrosi della vita che concorrono a formare «la grande sintesi», mentre poi, affascinati e diciam pure traviati da ideali platonici, ne distolsero gli occhi. Ho detto che col Piranesi gli splendori di secoli di civiltà italiana si concludevano in una visione tragica. Quello che alla fine del Medioevo era stato senso tragico della caducità dell'uomo, fu col Piranesi senso tragico della caducità degli edifici, della morte monumentale. Le vegetazioni parassitarie sono come i vermi dei cadaveri. Un'elegia drammatica della città antica, e insieme il primo vagito della città moderna; perché dalle colossali rovine purulente come cadaveri umani nasceranno in futuro i grattacieli inumani, i colossi geometrici delle città moderne. Piranesi è il primo a dare l'idea d'una metropoli fatta più a misura di titani che a misura d'uomo.

Profeta anche in questo, che sentì il fascino esotico – quel fascino che l'Ottocento non doveva mai stancarsi di sottolineare – fascino che è principalmente fatto del contrasto tra il magnifico e il meschino, tra solenni palazzi e tuguri, tra spettacoli di fasto e di miseria. Cocchi sontuosi e straccioni: una città abitata da nobili crapuloni e da plebe abietta, una città senza medio ceto. Bottegai, contadini e plebe non mancano neppure nelle stampe del Vasi. Ma si guardino le macchiette nella piazza San Pietro del Vasi e in quella del Piranesi (Hind 3 e Hind 101).¹⁵² Là son tutti persone perbene. Qui, accanto ai cocchi sfoggiati (anche troppo quello nella prima veduta) trovi pezzenti i cui abiti cadono a brandelli, i cui corpi son curvi come quelli di Montecristi tornati appena alla luce da spaventose segrete, o come i favolosi pezzenti del Magnasco adunati in sacrileghe congreghe. La Roma di Piranesi è, sì, sede della Magnificenza, ma è anche una *cour des miracles*. Sappiamo che negli anni di tirocinio, sulle orme di Polanzani, Piranesi si mise a studiare la figura umana ma non nelle sue forme ideali, statuarie; cercava i suoi modelli tra gli storpi, i gobbi, l'attiravano le gambe piene d'ulcere, le braccia rotte, e quando nelle chiese trovava qualche ripugnante mendico si rallegrava più che se avesse trovato un Apollo o un Laocoonte.

Ci sono palazzi principeschi nella Roma di Piranesi, ma le strade sterrate son solcate di carreggiate innumerevoli; è un salotto dai mobili splendidi ma per tappeto ha il fango. Nella piazza del Popolo di Piranesi lo sterrato è una confluenza di tre fiumane di fango, di tre colate di melma; nella piazza del Popolo del Vasi lo sterrato è sommariamente eseguito col tratteggio a pettine, ottenuto con la macchinetta

del Gallet che ricopre la superficie di linee parallele. Lo stesso può osservarsi per il Campo Vaccino: nel Vasi e nel Piranesi gli stessi edifici, lo stesso abbeveratoio, lo stesso carro inclinato sul timone in primo piano: ma gli oggetti nel Vasi sono generici, nel Piranesi vivono d'una propria individualità. C'è la medesima differenza che tra una descrizione della natura in Thomson e in un romantico, tra la *poetic diction* e l'osservazione diretta. Il Colosseo del Vasi è una quinta di scenario con gli archi ciechi, e il terreno intorno è la solita superficie uniformemente rastrellata come un arenile: i cavalleggeri son soldatini di piombo eseguiti sullo stesso stampino. In una delle acqueforti del Piranesi il Colosseo s'avanza verso di noi con scorcio possente, e per gli archi si vedono le prospettive interne, con un'affascinante moltitudine di particolari; nell'altra la mole occupa tutto lo sfondo come un immenso scheletro, e il primo piano è animato da gruppi di persone, da ruderi, da tronchi d'albero, con quel senso di vita formicolante che troviamo in alcune stampe del Callot. Ha un bel dire un esaltatore dell'opera del Vasi¹⁵³ che quella del Vasi è «la più vasta, la più fedele, la più esauriente veduta panoramica dell'Urbe che sia stata mai disegnata ed incisa in rame», che le sue stampe «possono considerarsi, prese tanto una per una quanto nel loro insieme, come lo specchio più fedele della Roma del secolo XVIII», che una Roma vasiana è «una Roma veramente settecentesca, come la Venezia del Goldoni», che mentre Piranesi proietta le sue vedute in un clima eroico, «nel mondo del Vasi il Palazzo dei Cesari e la Basilica di San Giovanni in Laterano, il Colosseo e il Palazzo Sciarra son fermi tutti nella stessa ora: l'ora, appunto, in cui egli li ritrae: l'ora del Vasi». A legger queste e simili

parole sembrerebbe che il generico fosse il Piranesi, e il realista, il puntuale, il Vasi. Direi piuttosto che una città quale è quella ritratta dal Piranesi non poteva esser che Roma, mentre la città ritratta dal Vasi potrebbe altrettanto plausibilmente essere Vienna o Dresda, Parigi o Pietroburgo.

Dei barocchi il Piranesi aveva il segreto di far rendere alla materia l'essenza della cosa, come Bernini sapeva fare col marmo: il suo bulino sa il vario linguaggio della pietra, della pianta, della terra, dell'acqua, delle vesti, degli attrezzi. Il suo bulino parla la lingua di Roma, quello del Vasi una lingua internazionale, l'esperanto del vedutismo.

Inoltre il Piranesi non ha zone grige, neutre, come il Vasi, che interrompe il suo discorso con non pochi sbadigli; il Piranesi *loads every rift with ore* («carica di metallo prezioso ogni fessura»), per dirla con le parole di Keats a Shelley, mostrando lo stesso orrore del vuoto che è così caratteristico dei suoi *Camini*, in cui ornati incongrui si trovano agglomerati in modo che ha del surreale, e di certe parti delle sue architetture: la dedalea complessità delle *appliques* di stucco in Santa Maria del Priorato, attestante una visione tormentata, allucinata e solenne, che ha più del gotico che del neoclassico, sebbene tragga esempio dalla base della Colonna Traiana. Quel gusto del folto che avrebbe del patologico se non trovasse corrispondenza nel gusto dell'epoca: si veda ad esempio il quadro di Zoffany, *La Tribuna degli Uffizi*, esposto alla Royal Academy nel 1780, e l'altro con *Charles Towneley e i suoi amici nella sua biblioteca*, esposto alla Royal Academy nel 1790; si veda la casa dell'architetto Sir John

Soane, ora Soane Museum, a Londra, ove non c'è parete che non sia coperta di sculture o di quadri, come già era stato il Museo di Scipione Maffei a Verona. Codesto gusto è illustrato per il Piranesi anche dalla Camera sepolcrale in *Opere varie*, e da certe tavole finali in *Della Magnificenza*, ove l'acervo d'elementi classici arriva alla caricatura, e finisce per dare alla composizione un aspetto indù.

E guardate la sapienza del Piranesi nello scegliere il punto di vista, guardate il suo taglio scandito secondo un canone di magnificenza, guardate la sublime retorica del suo linguaggio, per cui può dirsi che se Augusto trovò Roma di mattoni e la lasciò di marmo, Piranesi trovò Roma di rovine e a quelle rovine seppe dare più nobiltà di quanta Augusto riuscisse mai a infondere nei marmi. Vide Roma di palazzi, e con quei palazzi e quelle prospettive di strade segnò la via alle metropoli future. Perché Caterina II si entusiasmò delle vedute di Piranesi, e sul loro esempio sorse una delle più belle città del mondo, Pietroburgo, e prospettive come la via del Quirinale nell'acquaforte di Monte Cavallo serviranno di modello per i grandi rettifili dell'avvenire. Il punto di vista. Proprio la piazza di Monte Cavallo, nelle due diverse maniere del Vasi e del Piranesi, può servire d'esempio. Il Vasi dà una piazza chiusa da palazzi, il Piranesi mostra a fianco del Quirinale la grande strada che mena a Porta Pia, e quest'apertura d'orizzonte anima la scena d'una grandiosità che invano si cercherebbe nel Vasi. Palazzo dell'Accademia di Francia sul Corso: anche qui il Vasi limita lo scenario, il Piranesi dà tutto il Corso fino alla sua remota fine, a piazza del Popolo. Per non dir poi che il palazzo del Vasi pare una facciata posticcia di legname, dietro a

cui c'è il vuoto. Quando il Vasi dà una prospettiva di strada, come nelle vedute di Palazzo Corsini, della Strada Giulia, di piazza Colonna di Sciarra, della chiesa di San Carlo al Corso, quella prospettiva non ha profondità: è una prospettiva dipinta su un fondale di scena, che lo spettatore sente in realtà non più lontana del telone su cui è dipinta.

Il fiume nel Porto di Ripa Grande del Vasi potrebbe essere un breve specchio d'acqua, nella corrispondente veduta del Piranesi si perde in una distanza che suggerisce lontane navigazioni.

V'è sempre una generosità, una munificenza nel colpo d'occhio del Piranesi: così nel suo Colosseo visto dall'alto (Hind 126); sempre una novità, come nel Pantheon visto da tergo (nel *Campo Marzio*), mentre l'angolo visuale da cui si mette il Vasi è quello più ovvio, quello dell'uomo qualunque che si ferma a guardare ed è contento del punto in cui si ferma.

La Roma del Piranesi è una città dove tutto vive, tutto è aggressivo: la vegetazione muove all'assalto dei muri, le mura muovono all'assalto del cielo, e gli uomini, minuscoli vermi che sono all'ombra di quelle moli, le popolano appunto come vermi che vivono d'una carcassa.

Nella Roma del Vasi tutto è fermo, fissato, messo lì come in un modellino di plastica: la sua Roma è certo una città settecentesca, qualunque città settecentesca, come dicevo, prima di essere Roma. Come nella visione di Thomas Traherne, per Piranesi «l'Eternità era manifesta nella luce del giorno, e alcunché d'infinito appariva dietro a ogni cosa, che parlava con la mia aspettativa e moveva il mio desiderio. La città pareva collocata nell'Eden, o costruita nel Cielo. Mie erano le strade, mio il tempio, mia la gente e i loro vestiti

non meno dei loro occhi scintillanti, la loro pelle e i loro volti rubicondi. Miei erano i cieli e il sole e la luna e le stelle, e tutto il mondo era mio; ed io ero il solo a vederlo e a goderlo». In una così intensa, personale appropriazione dovette consistere l'esperienza romana di Piranesi.

Le *Vedute di Roma* documentano lo sviluppo del Piranesi acquafortista. Ne datò una soltanto, quella delle *Cascade di Tivoli* (1766), ma il catalogo della vendita dei figli (1792) diede una data sufficientemente accurata a tutte. La loro incisione si protrasse per tutto il periodo dal suo arrivo a Roma fino alla morte avvenuta circa trentacinque anni dopo, sicché la serie di esse accompagna il maturarsi della sua mano e del suo occhio. Le prime vedute (ad esempio, *Piazza del Popolo*, circa 1750, e *Il Pantheon*, circa 1751) sono immerse in una luce eguale che lambisce con equanime carezza palazzi, chiese, baracche e gruppi di persone. Siamo ancora nel mondo armonioso del Canaletto. Il Piranesi di questo periodo incide il rame in ogni sua parte con profondità pressoché uniforme. In un periodo successivo prevale una concentrazione su singoli edifici, i quali spiccano cupi contro il cielo: così nella *Tomba dei Metelli sulla Via Appia* (1752-56, dalle *Antichità*), e nella *Piramide di Cestio* (1756, Hind 36): una maniera di cui si ha già esempio nel *San Paolo fuori le Mura* (Hind 6) di circa il 1748, e nella *Fontana dell'Acqua Paola* (Hind 21) del 1751, finché le rovine assumono un tenebroso risalto (*Terme di Diocleziano*, circa 1774, Hind 115) che le fa sembrare quasi muraglie d'una Città di Dite annerite dalle lingue delle fiamme eterne. Le ultime stampe

ricuperano alcune caratteristiche delle prime (come sovente avviene che nelle opere più mature gli artisti tornino a motivi della loro giovinezza), e si ha uniformità di distribuzione di chiari e scuri grazie a una luce filtrata da un cielo pomellato di nuvole: così in due vedute dei templi di Pesto, del 1778, ventagli di luce tra le cupe colonne del primo piano e tra quelle più aeree dello sfondo assicurano una luminosità diffusa che impedisce il predominio d'una sola forma

black ad huge,

As if with voluntary power instinct. [154](#)

Della tecnica del Piranesi si sono particolarmente occupati Roberto Pane^{[155](#)} e Carlo Alberto Petrucci.^{[156](#)} Egli non trasportava sul rame un disegno già composto nella sua mente, i suoi disegni sono anzi caotici, indecifrabili,^{[157](#)} egli creava i suoi effetti direttamente sul rame: «Il disegno, ne convengo, non è sulla carta, ma l'ho tutto in testa; lo vedrete sul rame» diceva. Come tutti i geni, elaborò un suo proprio metodo che non quadrava con le regole comunemente accettate, al punto che il Vasi, quando il Piranesi era apprendista, gli disse che non sarebbe mai diventato un bravo incisore. (Ricordiamo come André Gide si pronunciò sfavorevolmente quando gli venne sottoposto un manoscritto di Proust).

È noto come lavori l'acquafortista, ma non sarà inopportuno riportare qui ciò che dice Ferdinando Salamon nelle pagine introduttive al suo volume sul *Conoscitore di stampe*:^{[158](#)}

«Nell'acquaforte il segno non è inciso sulla piastra direttamente dall'artista, ma è incavato dall'acido. La piastra, di solito di rame, viene dapprima accuratamente levigata e pulita, anche da eventuali macchie di grasso, come quelle lasciate dalle impronte delle dita. È quindi coperta di un sottile strato di vernice, un miscuglio di resina e cera [il Piranesi si serviva della vernice dura in uso a quei tempi a Firenze, composta di olio di lino e mastice in lacrime, in parti uguali], applicato a caldo e uniformemente su tutta la superficie. La piastra viene poi annerita con nerofumo perché la raffigurazione risulti in seguito più evidente. L'incisore, con uno strumento d'acciaio a punta sottile, traccia il disegno sulla vernice scoprendo il rame destinato all'incisione. Protetti quindi il margine e il rovescio con uno strato di cera, immerge la piastra in una bacinella che contiene un acido diluito, di solito acido nitrico. Il mordente penetra nei segni dove la cera è stata asportata e corrode il metallo. Appena l'incisore ritiene la morsura abbastanza profonda, almeno per i segni più leggeri, estrae la piastra dalla bacinella e la immerge nell'acqua per liberarla dall'acido. Esaminata la profondità della morsura, se una parte del segno non gli sembra sufficientemente scavata, protegge con la cera le parti finite e sottopone il rame a un nuovo bagno di acido. Questa operazione può essere naturalmente ripetuta più volte».

Il Piranesi, dice Roberto Pane, «procedeva nel modo seguente: ottenuta la prima incisione che doveva essere sufficiente per le zone di massimo chiaro, copriva queste con vernice liquida distesa mediante l'uso di un pennello, così che non potessero essere ulteriormente scavate dall'acido. Poi continuava con successive

morsure alternate con altrettante coperture di vernice in modo che alla fine risultavano esposte all'acido le sole zone di massimo scuro. Ora, siccome egli aveva già dapprima graduato il chiaroscuro con linee di vario spessore, risulta evidente come l'acido dovesse più scavare in profondità che allargare i solchi».

«La vera, la grande originalità piranesiana» dice il Petrucci «è soprattutto nel modo di condurre la morsura. Alla perfetta padronanza di questa egli arrivò dopo un lungo periodo di ricerca che solo poteva metterlo in possesso di quel 'segreto' risolutivo dell'acquaforte che sentiva sempre sfuggirgli e che aveva con tanta vana, prepotente insistenza reclamato dal Vasi. Ultimato il diligentissimo lavoro della punta sulla preparazione affumicata, Piranesi lo dimenticava tutto, e lo creava di nuovo per valori, trattandolo come pura pittura, regolando il mordente, da lui ridotto a perfetta ubbidienza, col pennello carico di vernice isolante sempre a portata di mano... Arrivato al basso della sua scala di valori, il numero eccezionale dei gradini intermedi, che la ricchezza della sua tavolozza era andata costruendo, faceva sì che egli avesse d'abitudine esaurito tutte le ordinarie risorse in fatto di profondità di ombre, prima d'aver raggiunto quegli accenti estremi che l'equilibrio del suo schema compositivo gli imponeva. Niente paura; rovesciando ogni tradizione, osando tutto nella spavalda sicurezza del suo temperamento prepotente, avventava l'acido al metallo fino a squarciarlo in solchi d'ampiezza e profondità mai vedute, che inorridivano il buon Vasi e gli facevano esclamare: "Siete troppo pittore!"... Ritengo che il segreto del solco piranesiano sia soprattutto nella sua profondità... la profondità

vellutata di tali neri che non sono mai sordi né fanno 'buco'».

Molto importante nella tecnica piranesiana la frequenza delle rimorsure, soprattutto nelle grandi opere della maturità: di esse si serviva per dare diversità e colore alla tessitura dei piani variando in modo alterno la profondità dei segni che li compongono, inserendone altri ed altri ancora con essi incrociando. Così otteneva una ricchissima graduazione di toni in cui il Pane crede «si debba unicamente ricercare il segreto della esaltazione monumentale ottenuta dal maestro. Voglio dire che la scenografica esaltazione dei rapporti reali delle fabbriche non nasce tanto dall'ingrandimento dei rapporti stessi quanto dalla distribuzione del loro chiaroscuro. I reali rapporti di grandezza sono più o meno conservati: è invece la scala dei toni, più ampia che nel vero, che determina il senso delle gigantesche dimensioni e le remote distanze in cui lo sguardo si perde... Né si creda, come è comune giudizio, che a questa visione gigantesca del vero contribuiscano, magari in parte, le minuscole figure poste a contrasto nell'ambiente architettonico. Gli agitati viandanti che frequentano le rovine piranesiane sono soltanto un episodio pittoresco, un accessorio particolare su cui lo sguardo si posa solo quando, in un secondo momento, passa a compiacersi dei singoli pezzi della stampa. Ma il primo improvviso senso della grandezza non può che essere suscitato dalla generale distribuzione del chiaroscuro con cui le masse sono modellate».

Le osservazioni del Pane e del Petrucci aiutano a comprendere il perché della magia delle acquedotti piranesiane, ma in definitiva la ragione vera dell'incanto non è definibile in

termini di discorso, e come per Shakespeare si è ridotti a dire che in un'età che aveva l'istinto del teatro egli possedeva in grado eminente il genio della teatralità, così per Piranesi si finisce per concludere col Petrucci che egli possedeva in grado eminente «l'istinto dell'acido», che è «fatto di intuizione ancor più che di esperienza».

Le vedute del Piranesi, diffuse per tutta l'Europa, crearono di Roma un'immagine che non sorprende che i viaggiatori trovassero poi spesso superiore alla realtà, e parlassero, come fece il Goethe (che aveva l'antisala della sua casa di Francoforte decorata di vedute di Roma), di «menzogna bella e ricca di effetto». Una magnanima frode, che tuttavia non si scopriva che tardi, poiché tutto, avvicinandosi a Roma, sembrava promettere proprio il miracolo: la campagna deserta, i colori del cielo, i rari abitanti e le greggi come in una scena biblica, i ruderi disseminati che annunciavano, come prime note sommesse, la grandiosa sinfonia che avrebbe squillato di lì a poco. I viaggiatori giungevano a Roma per Ponte Milvio, entravano per Porta del Popolo.

«Nulla è paragonabile per la bellezza delle linee all'orizzonte romano» doveva scrivere poi lo Chateaubriand «alla dolce inclinazione dei piani, ai contorni soavi e sfuggenti delle montagne che lo limitano... Una tinta singolarmente armoniosa unisce la terra, il cielo e le acque: tutte le superfici, per via d'un'insensibile gradazione di colori, si congiungono per le loro estremità, senza che si possa determinare il punto dove finisce una sfumatura e comincia l'altra. Certo voi avete ammirato nei paesaggi di Claudio

Lorenese quella luce che sembra ideale e più bella che in natura? Ebbene, è la luce di Roma».

Abbiamo ordinato alcune acqueforti del Piranesi¹⁵⁹ secondo quello che Roma poteva via via presentare, in un breve itinerario, agli occhi dello straniero che vi giungeva nel Settecento: piazza del Popolo, piazza di Spagna, allora centro della colonia straniera, erano certamente i primi spettacoli.

Anni fa Hanna Kiel in *Paesaggi inattesi nella pittura del Rinascimento*¹⁶⁰ rivelò incantevoli particolari poco osservati dallo spettatore ordinario in quegli antichi quadri. Certe scene che abbiamo isolato dalle acqueforti, certi gruppi di persone, certi angoli di strada, offrono aspetti inattesi sia della versatilità dell'artista, che talvolta richiama il Tiepolo, tal'altra il Callot (quando addirittura, nel *Tempio della Ninfa Egeria*, non sembra precorrere gl'impressionisti), sia della vita della Roma del Settecento coi suoi contrasti di splendore e di miseria, di remoti angoli fatiscenti e di pesante e certamente rumoroso traffico di cocchi e di carri. Certi particolari, come quello delle spelonche del Tempio della ninfa Egeria o di una quinta del Colosseo, rivelano nel Piranesi un osservatore così minuto e al tempo stesso così dominato dalla carica fantastica di certe forme della natura e delle rovine, che di qui potrebbe prendere l'avvio uno studio nuovo e rivelatore del suo genio. Si è troppo insistito sul lato scenografico del Piranesi, che c'è indubbiamente: ma dentro il dramma grande, quanti episodi, quanto gioco di fantasia, come in Shakespeare, che fino a ieri si studiava per i caratteri dei personaggi e per gli effetti d'insieme, e in tempi più recenti si è studiato per la meravigliosa e meno appariscente vita delle

sue immagini e delle loro corrispondenze segrete. «Magnificenza di Roma» è dunque, piuttosto che «Vedute di Roma», la parola più adatta a designare la ricchezza di contenuto di queste acqueforti, che opportunamente si ripresentano proprio nel tempo in cui si ripubblica tra i saggi di Huxley quello sulle *Carceri*, in cui una studiosa francese, la Yourcenar, ha scritto sulle stesse Carceri pagine di una singolare penetrazione, e quand'è ancora fresca la memoria della parte di primo piano che il Piranesi ha avuto nella Mostra del Settecento italiano a Parigi.

Ma al di fuori di queste «magnificenze», quale fosse la vita di Roma, quale atmosfera morale si respirasse nella città così levata dal Piranesi a un clima eroico, poche memorie di viaggiatori ce lo dicono così distintamente come quelle d'un pittore di paesaggio allievo di Richard Wilson: *The Memoirs of Thomas Jones*¹⁶¹ che è il primo esteso resoconto della vita d'un artista inglese a Roma nella seconda metà del decimottavo secolo.

È uno dei più informativi e divertenti racconti di viaggiatori che si possan leggere, perché, a differenza della maggior parte di tali opere, dà poco spazio alla visita dei monumenti e molto alle vicende personali, ai contatti sociali, alle dicerie. Mediocre pittore di paesaggio, trovato dai contemporanei «freddo come porcellana» e «così così», contraffattore, nella tarda età, delle maniere del Wilson e dello Zuccarelli, quest'inglese (anzi gallese) è un diarista vivo e pittoresco, che dell'Urbe non ti mostra tanto le glorie quanto quella vita d'ogni giorno che aveva molti aspetti meschini, per non dire sordidi.

Disse, sì, che ogni scena che vedeva in Italia gli pareva già veduta in sogno (tanto i quadri di

Wilson l'avevano preparato), e che «era una terra magica», ma diede anche nel «Gentleman's Magazine» del 1797 in doppio testo inglese e italiano certi suoi versi intitolati *I Lamenti del Signor Grasso*, scritti a Roma nel 1780, che ci ragguagliano sufficientemente sul vitto ordinario dei romani a quell'epoca, che doveva essere più o meno quello che è stato il vitto spagnolo almeno fino a pochi anni fa: molte uova e baccalà, ma di buona carne e di bistecche neanche l'ombra.

Il Jones arrivò a Roma alla fine del novembre 1776, pioveva a dirotto; le case romane, fatte per la stagione calda, erano scomodissime d'inverno, e la stanza da lui occupata nei pressi di piazza di Spagna era un gran camerone col «pavimento di mattoni più ineguale di quello d'una stalla inglese, e le pareti coperte di tetri e sporchi dipinti di Maddalene piangenti, sanguinosi Ecce Homo, Cristi morti e Madonne svenute – presso al mio letto era fissata una specie d'altarino con un crocifisso – il mio letto senza tende consisteva d'un gran pagliericcio collocato su alcune assi sostenute da due panchette di ferro». Da questa camera melanconica, spinto dalla nostalgia per Londra, cercava rifugio tra i connazionali al Caffè Inglese, decorato all'egiziana da Piranesi: «una sudicia camera a volta, le cui pareti eran dipinte di sfingi, obelischi e piramidi, dai capricciosi disegni di Piranesi, cose più adatte ad ornare l'interno d'un sepolcro egiziano che una camera destinata a sociale conversazione. Qui seduti intorno a un braciere al centro, cercavamo di spassarcela per un'ora o due bevendo caffè e ponce». L'odore del ponce, pare, era così forte, che certi tipacci romani, un anno dopo (il pittore si chiedeva se l'umore del popolo verso gli stranieri fosse mutato), passando dinanzi al Caffè

Inglese ostentavano di coprirsi il naso col mantello maledicendo quel «puzzo del diavolo».

I lestofanti abbondavano e il Jones ne fu spesso la vittima. Quando alloggiava al Corso presso una famiglia decaduta, dove la figlia, la Contessina, era di facili costumi, e il figlio, che faceva parte del seguito d'un cardinale, era giocatore, prosseneta, e peggio, il Jones fu derubato del contenuto della sua cassa, la cui serratura era stata forzata in sua assenza. Ricorse al suo protettore, il noto mercante di quadri Thomas Jenkins, che lo condusse subito all'ufficio del Governatore, e il giorno dopo venne uno stuolo di «notari» a fare un sopralluogo. Fecero un lungo rapporto sulla situazione della stanza, sul numero delle finestre, sulla disposizione dei mobili, rimasero sorpresi che la cassa fosse ricoperta di pelle di porco bianca. Ciò facevano soprattutto gli anziani, mentre i giovani «notari» scherzavano con la Contessina. E quando gli uni ebbero ben bene scarabocchiato d'inchiostro molti fogli di carta, e gli altri scambiato un sacco d'amenità, con gran cerimonia si ritirarono e della cosa non si seppe più nulla.

Cambiò alloggio, Jenkins gli mise alle costole un cameriere di fiducia, ma questo immaginava di farlo vivere in grande stile, e quando s'accorse che il suo inglese era avaro anziché generoso, pretese d'ingelosirsi, inventò una ridicola storia d'un tentativo di Jones di sedurre sua moglie, per atterrirlo e cavargli qualche scudo; giunse perfino a sparare notturni colpi d'archibugio, e il povero Jones dovette barricarsi in camera e rimanere col coltello in pugno in atto di difesa per il resto della notte.

Si è detto che la vera Roma settecentesca non era quella del Piranesi, ma quella del Vasi, una Roma insaporata del clima del secolo come la Venezia del Goldoni. A leggere le memorie del Jones ci si persuade che era proprio così. La Roma del Piranesi era una città di estremi: grandi signori in cocchi sfarzosi come l'altar maggiore della chiesa di Vierzehnheiligen, che pare esso stesso un cocchio al centro dell'edificio, e plebe da corte dei miracoli. Ma la Roma vera era quella degli uomini mediocri, personaggi goldoniani che tirano a campare, vivono di minuti piaceri e di meschini espedienti, personaggi che sono esistiti ed esisteranno sempre.



Anonimo, *Sala di musica e biblioteca*,
ca 1830, Roma, Coll. M. Praz

Pitture d'interni

«Tra il realismo e l'idealismo non c'è conflitto naturale. Questo completa quello. Il realismo è la base della buona composizione: richiede studio, osservazione, dono artistico e (in coloro che posson fare di più) umiltà. I piccoli scrittori dovrebbero essere realistici. Almeno così farebbero opera solida. Affliggono il mondo perché voglion tentare quel che non è concesso che ai nobili artefici. Un gran genio deve necessariamente impiegare mezzi ideali, perché una concezione vasta non può essere messa corporalmente dinanzi agli occhi, deve essere suggerita. L'idealismo è una atmosfera i cui effetti grandiosi sono ottenuti attraverso a una serie d'illusioni, che sono illusioni per il nostro senso interiore solo allorché è divorziato dal fondo realistico. Deve esserci esclusione dell'uno dall'altro? L'artista che fa così, è incompleto. [I grandi] ci danno la terra, ma è la terra con un'atmosfera».

Quel che si dice qui degli scrittori vale anche per i pittori. I piccoli pittori dovrebbero essere realistici. È perché furono realistici che i piccoli pittori olandesi hanno una loro validità assoluta. Essi ci danno la terra, il gusto della terra e delle belle cose terrene, stoffe, fiori, interni; ma anch'essi ci danno un'atmosfera, non così universale come quella dei grandi pittori, ma pur tuttavia una *Stimmung*, fatta di cose concrete e dell'aura di affetto di cui le circonda lo spirito dell'uomo. Vermeer porterà a un livello universale quello che in Pieter de Hooch è spesso

solo una sommessa poesia della presenza delle cose.

Nel periodo neoclassico poi si salvarono molto più spesso i piccoli pittori che aderirono al reale, che non gli aspiranti alla grandezza «che vollero tentare quel che non è concesso che ai nobili artefici», e perfino più che non i nobili artefici che ubbidirono a un concetto accademico del bello universale; ed è ben noto l'esempio di Ingres, tanto efficace nei suoi ritratti aderenti al reale, quanto fiacco in composizioni come *l'Apoteosi d'Omero*.

Uno dei miei quadretti rappresenta la famiglia Borghese nella casa che occupava a Borgo Pinti in Firenze nel 1828. Una giovane donna in blu conduce un bimbo con un mazzo di fiori a una donna più anziana, vestita di giallo, seduta su un sofà tra due giovinetti che pure le han recato fiori. Si sanno i nomi: Adele de la Rochefoucauld Borghese è la donna anziana, Maria Luisa, che andò sposa a Henri de Rochechouart Mortemart, è sua figlia, i ragazzi sono il principe Marcantonio Borghese, il principe Camillo Aldobrandini, il duca Scipione Salviati. Ma non è dato cogliere l'espressione dei volti, ché le figure non son più di macchiette che animano la camera parata di tendaggi bianchi, bianche la coperta del letto e le tende del baldacchino e delle finestre, bianca la copertura del lungo sofà dove è raccolto il gruppo di famiglia, bianco il marmo del caminetto, su cui è posato un orologio dorato sotto la sua campana, mentre dal soffitto pende una lampada di vetro opaco. È un quadretto modesto, eppure rende, ancora a più d'un secolo di distanza, il sapore dell'ora e dell'evento. Mi è tanto piaciuto che per esso ho mancato perfino alle regole della cavalleria: l'acquistai nel 1954

alla vendita della successione di Alys Borghese, quando pareva che gli eredi (una quarantina, sembra) se ne fossero disinteressati; più tardi uno di questi eredi mi chiese di venderglielo, e io consentii solo a che lo facesse copiare.

L'altro quadretto è una replica, evidentemente dovuta alla stessa mano, dell'acquerello d'un interno della Reggia di Napoli che il conte G. B. Spalletti ha riprodotto nei *Souvenirs d'enfance de la comtesse Rasponi fille de Joachim Murat* (1929). Un passo di questi ricordi c'illumina sul soggetto della pittura:

«Questi piccoli ricevimenti avevano luogo nella sala da biliardo o in quello che si chiamava il *grand cabinet* della Regina. Nulla era incantevole come la disposizione interna di quest'ultima camera. Il quadretto dipinto da Monsieur Clarac, che si trova nella mia stanza da letto, la rappresenta assai fedelmente, ma non può darne tuttavia che un'idea molto imperfetta. Il fondo di questa sala dove si trovava lo scrittoio di mia madre era tutto di specchi e dava sulla famosa terrazza che, insieme con la veduta del golfo, si rifletteva all'infinito su quelle pareti di cristalli. La Regina dava udienza in questa camera, ma nonostante l'incanto della vista, non vi soggiornava abitualmente».

Clarac che, prima d'acquistar fama come conservatore delle antichità del Louvre, fu precettore dei figli di Murat dal 1808 al 1813, ha dipinto la regina Carolina seduta al suo scrittoio; sospesa la lettura d'un libro che tiene semichiuso nella destra, ella ci volge la schiena per guardare i suoi quattro figli che si ricreano in terrazza. Biancovestita, con la cuffia nel dipinto ad acquerello, in capelli nel quadretto a olio, la Regina siede nel grande vano della finestra dalle

pareti speculari che una bianca tenda separa dal resto della stanza in ombra. Al di là della terrazza, con la sua ringhiera e i suoi vasi decorativi, i monti della penisola sorrentina e Capri si profilano rosei sul mare d'un celeste tenero ove passano due vele bianche. Su una seggiola della stanza, presso la tenda della porta a sinistra, è posato il cappello militare di strana foggia, la *czapeczka* d'uno dei figli di Murat che vediamo correre sulla terrazza. A destra, sulla parete a strisce bianche e azzurre, appare nell'ombra la metà d'un quadro in cui riconosciamo *l'Educazione di Cupido* del Correggio.

Una variante di questa composizione può vedersi in una miniatura del generale MacDonald (marito morganatico di Carolina Murat) di proprietà della contessa Murat, riprodotta in *Lettres et documents pour servir à l'histoire de Joachim Murat* a cura del principe Murat.¹⁶² Son diversi i soprammobili sul tavolino, alla cartella posata in terra s'è sostituito un cestino Biedermeier, e soprattutto diverso è il soffitto, che nella miniatura mostra una teoria di danzatrici che si tengon per mano, mentre nei quadretti del Clarac è occupato da una serie di medaglioni di donne celebri (Madame de Sévigné, Clotilde de Suzville, Madame du Châtelet, Marie Thérèse) intramezzati da figure di Vittorie coi piedi posanti sul globo. Come fosse effettivamente il soffitto di questa stanza, non possiamo accertarcene da una visita oggi, poiché dopo l'incendio del 1837 la decorazione delle stanze fu cambiata in quel pesante e uniforme fregio di stucchi dorati su fondo bianco che si vede tuttora.

Periodo più triste per il mio sopralluogo non potevo scegliere di quel maggio 1945 allorché la Reggia di Napoli era stata trasformata in un labirinto di club militari delle forze alleate. Rileggo le mie note di quel giorno:

«La mattina della domenica con Negro¹⁶³ (27 maggio 1945) al Palazzo Reale per vedere le stanze che corrispondono ai miei dipinti di Clarac e di Montagny.¹⁶⁴ Da principio crediamo che si trovino nel club inglese. Ricerca di un capitano Berryman che dirige il club. Il portiere, di Empoli, ci parla dei figli prigionieri. Troviamo la segretaria del capitano Berryman. Per la scala c'è uno stuolo di ragazze napoletane tutte vestite allo stesso modo, con taglieri che caricano di pane a un autocarro all'ingresso. I soldati inglesi scambian frizzi con loro. Pare una scena da operetta. Le sale le hanno adattate così bene all'inglese, che gli stucchi bianchi e oro paiono quelli di un Lyons. Peggio, gl'inglesi hanno dato una mano di calce a un soffitto del Seicento, la sola cosa di qualche valore che rimanesse nella Reggia. Ma quando facciamo per andare nell'ala del palazzo che m'interessa, troviamo che hanno murato la porta. L'ala è invece sede del Comando del distretto militare. Nuovo giro per i cortili, c'è un posto francese, un *café maure* con scritte arabe. Questo palazzo insomma è diviso come una città cinese tra concessioni di varie nazionalità. Infine nella parte italiana, molto trasandata, troviamo le due ultime stanze che son proprio quelle che cerco. In quella dove sedeva Carolina Murat ora siede a un tavolo un vecchio colonnello».

Ma prima di quest'ultima degradazione (mi scusi il vecchio colonnello!) quell'angolo del Palazzo Reale di Napoli aveva conosciuto una

metamorfosi Biedermeier di cui è documento un quadro a olio che una decina d'anni or sono mi capitò di vedere in casa del conte di Gropello, in via Mercati 10, a Roma. Non più i chiari colori dell'Impero; dinanzi alla finestra calano due pesanti cortine, una violetta, l'altra giallognola; il divanetto a sinistra, una *méridienne*, è sempre al suo posto, e il tappeto del tavolo sembra lo stesso, ma ne sono scomparsi tutti i leggiadri ninnoli, amorini reggispecchio, Grazie danzanti intorno a un candelabro; sul tavolo ora non c'è che un campanello, accanto al libro in cui la dama insinua le dita, e scommetteremmo che è un libro di preghiere. La dama è certo una della famiglia dei Borboni. Ha il naso di re Nasone, la fisionomia leggermente caprina. È in lutto, in un abito a coda accollatissimo: il nero sale in una gorgera fin sotto il mento, scende nei polsini di merletto fin sulle mani: ben diverso dal leggero abito bianco di Carolina che lasciava scoperte le spalle e le braccia! In testa ha una gran piuma nera, simile a quella che portano i cavalli che trascinano il carro funebre. Si direbbe che anche il paesaggio, la vista del Vesuvio dalla finestra, partecipi di questo clima crepuscolare: è un paesaggio netto, piatto, senza magia. Pare che il bisnonno del conte di Gropello acquistasse questo quadro a Terlizzi, nelle Puglie, verso il 1850.

Quanto poi al quadro del Correggio che figura nel dipinto del Clarac e nel suo derivato, esso adorna anche la parete di destra della stanza raffigurata in un altro quadretto d'interno che ho collocato nel *boudoir*. Rechiamoci per un momento in codesta camera, accanto al salone, per vederlo. Ci appare una stanza analoga di forma a quella dipinta dal Clarac, con una finestra che guarda verso la stessa veduta del

golfo: ma a sinistra, invece d'una porta, ha un'altra finestra; è dunque l'ultima stanza di quest'ala del palazzo, accanto all'altra (la penultima), come potei accertarmi nel mio sopralluogo. Nell'intervallo di tempo tra l'esecuzione dei due quadretti dovette avvenire qualche cambiamento nella disposizione degli arredi, e l'*Educazione di Cupido* cambiò di posto. Élie Honoré Montagny, pittore della regina Carolina, che nel 1811 eseguì quest'acquerello preciso come una miniatura, ha riprodotto ogni minimo particolare di quest'altra stanza, i riflessi dei drappaggi di raso bianco che l'addobbano giro giro al di sopra dello zoccolo d'un rosso vinato, i rabeschi pompeiani del soffitto, le tazzine, le caffettiere, i vasi di porcellana che ingombrano le due tavole di marmo ai muri laterali, sorrette da antichi trapezofori: un Amore che tiene tra le mani un papero e un Persiano inginocchiato, con in capo il berretto frigio. Nel vano della finestra di fondo, anche qui un sofà e un tavolo coperto da un tappeto verde. Alla parete di fondo, al di sopra di una consolle formata di frammenti d'un tavolo romano, ingombra anch'essa di vasi e di tazze e fiancheggiata da due alti tripodi, pende l'*Ecce Homo* del Correggio. Nel mezzo del gran tappeto, sul pavimento, tutto tralci di vite su un fondo vinato (i tralci sono ingenuamente eseguiti come se stessero ritti, e non appiattiti nella prospettiva), sorge una tazza di porfido su un sostegno di leoni monopodi. Fiori finti, a mazzi, a rosta, son disseminati per tutta la stanza; in una grande anfora apula posata per terra, nei vasi delle tavole e dei tripodi, e in quello, chiuso nella sua campana di vetro, collocato sotto il piano della consolle.

Cristallina nella sua nitidezza, questa camera in attesa di personaggi ha una sua eloquenza che commuove. Tanto più che possediamo il testo del dramma che ivi si svolse, riferitoci dai contemporanei: la duchessa d'Abrantès, i biografi di Madame Récamier: «La Regina abitava a Napoli nella più incantevole delle dimore. Dalla sua camera da letto vedeva tutta la baia. La camera era arredata con un gusto squisito; era drappeggiata di raso bianco, e le pieghe della serica stoffa arrendevole s'armonizzavano mirabilmente col colorito bianco e roseo della sovrana». Un giorno del gennaio 1814 Juliette Récamier fu introdotta in quest'appartamento, e rimase colpita dal pallore, dall'agitazione di Murat e di Carolina. Per conservare il trono Murat aveva stretto alleanza coi nemici di Napoleone. La drammatica intervista che ci è riferita non vorremo accettarla parola per parola; non giureremo che Murat dicesse proprio: «Mi chiameranno traditore, mi chiameranno Murat il traditore!»; non sappiamo se, condotta a quella finestra Madame Récamier che gli consigliava di restar fedele alla Francia, e mostrandole le navi inglesi entrate nel golfo, Murat dicesse proprio con voce alterata: «Vedete, tutto è finito!», come riferisce il Ballanche, o con voce soffocata dal pianto: «Ecco che la Francia mi saluterà col nome di traditore!», come gli fa dire Madame Lenormant. Ci basti cogliere il ritmo di quella scena, senza voler distinguere precisamente le parole, ci basti seguire i movimenti concitati dei personaggi, e fermarci su certi gesti che, appunto perché in apparenza poco significativi, i narratori non avranno elaborato con la loro fantasia: il gesto di Carolina che da una tavola riempie un bicchiere d'acqua di fiori d'arancio perché Murat la beva e

si calmi, il gesto di Murat che s'allontana dietro «le pieghe numerose e ondegianti del raso che formava la portiera di tipo orientale dell'uscio della stanza».

I drappeggi sono composti e immobili nella stanza dell'acquerello; sulle tavole sostenute dagli eleganti trapezofori si allineano le tazzine, i ninnoli, i vasi; dalla finestra sorride l'incantevole golfo. Pare un'eterna scena d'eliso. Così volle perpetuarla con amorosa minuzia il pittore. Gli abitanti di quella stanza hanno da tempo trovato la loro morte; un d'essi una morte violenta, sotto il fuoco d'un plotone d'esecuzione. Accanto alla porta della stanza è ancora appesa la chiave, come se il padrone l'avesse lasciata lì or è un momento, e il cordone del campanello attende la mano che lo tiri. Ma è come quando arriva alla Terra il raggio d'una stella che frattanto s'è spenta. Dell'addobbo magnifico più nulla è rimasto tra quelle mura. Il 12 luglio 1823 l'ex regina di Napoli (che ora si faceva chiamare per anagramma contessa di Lipona) vendeva a un'asta Christie di Londra tredici pregevoli quadri, tra cui l'*Ecce Homo* e l'*Educazione di Cupido* del Correggio; li acquistava per duecentosettantamilacinquecento franchi il marchese di Londonderry, e da lui passavano, nel 1834, alla National Gallery. La statua d'Amore che tiene il papero entrò a far parte della collezione del principe di Salerno, fece una fuggevole comparsa al Museo Borbonico, poi si fermò a Chantilly. Il Persiano inginocchiato, che proveniva dagli Orti Farnesiani, si vede oggi al Museo Nazionale di Napoli. Ha il volto e le mani nere, di quel marmo che si chiamò «paragone»; e ci sorprende che nell'acquerello questa statua abbia un volto di giovanotto roseo e biondo. Degli altri oggetti d'arte meno illustri ignoro il destino;

ma tale è stata la precisione del miniaturista nel ritrarli, che se s'incontrassero oggi in qualche museo, o presso una famiglia o un antiquario, sarebbe possibile riconoscerli.

Questi due quadretti raffiguranti sale della Reggia di Napoli al tempo di Murat, appesi in casa mia, sembrano come prolungarne magicamente l'estensione, sicché quelle stanze in miniatura in cui io non penetro che con la fantasia finiscono per essere non meno reali per me delle stanze vere e proprie. È come se aprissi una porta segreta nella camera dove vivo, e m'inoltrassi per l'ala d'un palazzo abbandonato, quasi in una mia seconda casa dagli ombrosi lacunari che non echeggiano più di voci umane. Nelle *Centuries of Meditation* del secentista Thomas Traherne si legge:

«Morte cose sono in una stanza che le contiene invano, a meno che esse siano oggettivamente nell'anima d'un riguardante. Il piacere d'una persona che ne goda è lo scopo per cui le cose collocate sono in un posto. Il luogo e la cosa collocata in esso essendo entrambi nella mente di colui che ne è spettatore».

Gli acquerelli d'interni come se ne dipinsero tanti soprattutto nella prima metà dell'Ottocento posseggono in modo particolare la virtù di far rivivere un ambiente nell'animo di chi li guarda, grazie alla diligenza con cui han riprodotto ogni mobile e ogni suppellettile, ogni minuzia dei tappeti e delle cortine, e il senso delle luci e delle ombre nelle stanze. Si direbbe che con quella obiettiva diligenza abbiano captato l'anima delle cose, conservandole come un botanico un fiore in un erbario, o un entomologo una farfalla. O come quei fiori giapponesi di carta, che messi nell'acqua dispiegano un rigoglio insospettato

nella secca festuca, o come il genio chiuso nell'ampolla nel racconto arabo, che giganteggia una volta che n'è uscito, così quei quadretti d'interni si dilatano nella fantasia del riguardante.

Nella biblioteca delle aquile e dei cigni ho una serie di riproduzioni a colori di tali quadretti d'interni, dalla collezione d'acquerelli di re Federico Guglielmo IV di Prussia (gli originali si trovano nella biblioteca del Castello di Berlino); ma nel 1955 a Vienna mi capitò d'acquistare una decina d'acquerelli originali, alcuni firmati da Pieter Francis Peters (1818-1903), altri da Wilhelm Dünckel (1818-1880), altri ancora, più tardi, di Fernand Pelez Senior (1820-1899): li custodisco in un lungo cassetto della mia scrivania. Quelle sale e quelle stanze, tali quali furono allorché ci vivevan dentro coloro del cui gusto esse erano uno specchio, mi sembrano vibranti di attesa, animate ancora da un calore umano, come un letto abbandonato appena da colui che vi ha passato la notte. Fughe di stanze e corridoi intravisti per le porte, e i quadri fitti sulle pareti, e i ninnoli, i busti, le statuette, le porcellane, i fiori sotto campana di vetro, spirano un'intimità che invano si ricercerebbe negli interni che fan da sfondo ai ritratti. È l'assenza della figura umana, o la sua presenza solo come macchietta o manichino o come pittura in cornice alla parete, che fa sì che i mobili, le suppellettili, siano veramente loro le *dramatis personæ*. I disegni dei tappeti e delle stoffe, i parati, le venature dei legni (ché tanta è la minuzia degli acquerellisti), i ricami dei parafuochi e degli sgabelli, i punti in croce nelle cornici, le monumentali stufe di maiolica, levano liberamente ciascuno la sua nota. Che un paesaggio di lago o di costa selvosa di monte

s'affacci tra i molto drappeggiati cortinaggi delle finestre, e l'aria della stanza sembra farsi più attonita; se si potesse stender la mano nel fascio di luce che si proietta sul pavimento, par quasi che se ne sentirebbe il tepore. Tanto conservano il gusto della loro epoca questi acquerelli, che diresti quasi che le porte e le finestre in essi raffigurate non fossero state più aperte da allora, e noi aspirassimo l'anima rimasta rinchiusa (il paragone è abusato, ma qui vien di proposito) come il profumo imprigionato in un'antica fiala.

Gli acquerelli di Fernand Pelez, un oriundo spagnolo (il suo completo nome era «Pelez de Cordova») nato a Parigi e operante sotto il Secondo Impero, sono più morbidi di quelli dei pittori d'interni della prima parte del secolo; in due che ho di lui, la figura umana è qualcosa di più di un manichino, e il riguardante ha l'impressione di essere introdotto in un salotto dove qualcuno leva il capo al suo arrivo, e tra un momento, forse, si alzerà per venirgli incontro. Un salone di stile rococò, del secondo rococò che fiorì nell'Ottocento, con molti stucchi e dorature, grandi specchi, e poltrone e divani tappezzati di verde e *capitonnés*, guarda su un verde parco per tre alte porte-finestre nel fondo. Tutto quel verde di stoffe e di alberi non ti abbaglia al punto da non vedere seduta dietro un tavolo tondo, pure coperto da un tappeto verde, una figuretta di donna vestita di grigio, che alza gli occhi da un album per guardare verso di te. La sua *toque* piumata e la sua giacca, secondo la moda d'intorno al 1860, son posate su una seggiola volante in primo piano; su una sedia bassa vicino al caminetto è posata una tuba con un paio di guanti. Nell'altro acquerello, che riproduce una stanza dalle pareti ricoperte da un parato rabescato e cangiante, con un monogramma (una

N con svolazzi rococò) ripetuto ossessivamente (la stanza par quasi abbia pareti di maiolica, *azulejos* Secondo Impero, non interrotti da alcun quadro: i pochi quadri essendo posati sui mobili), è un bimbo dai capelli rossi ricciuti che alza gli occhi da un libro illustrato e ti guarda. Quel parato ossessivo mi rievoca quello della camera da letto d'una signora anziana che abitava nell'appartamento sotto di noi in via San Zanobi, prima che ci venisse la famiglia della sorella del mio patrigno: era un grifone come quello di Perugia in un'inquadratura geometrica, ripetuto per tutta l'estensione della stanza. Ora io ho la curiosa impressione d'aver dormito in codesta stanza, di aver visto quel parato spaventoso in una blanda luce notturna, come in un incubo, come se io fossi stato malato in quel letto, ma come può essere se quella non era casa mia? Forse fui mandato da quella signora nei giorni dell'agonia e della morte di mia nonna? È uno dei miei più misteriosi ricordi d'infanzia.

Non è firmato, ma pare della stessa mano del Pelez, un terzo acquerello, di una stanza da letto dalle pareti a strisce bianche e rosa, con mazzetti di rose sul bianco, ingombra di soprammobili, di carte su un tavolo a destra e di flaconi sulla toletta a sinistra, di immagini sacre, di rosari e di scapolari sopra il letto, con un particolare indimenticabile, una scala a chiocciola dalla balaustrata tappezzata di stoffa che ripete il motivo dei mazzi di rose alle pareti, e questa scala sorge in un angolo e scompare in un'apertura circolare del soffitto.¹⁶⁵ Questa stanza ti rimarrà più viva nella memoria di molte stanze il cui pavimento han calcato i tuoi piedi.

Un'altra stanza da letto,¹⁶⁶ di Dünckel, d'intorno al 1840, con una gran toletta Impero dorata nel

mezzo, tappeto, cortine e poltrone verdi, e un parato a motivi vegetali che fluttua come meduse in un mare pallidamente viola, è illuminata da obliqui raggi di sole attraverso a due grandi finestre a sinistra, e il sole batte contro la parete in fondo all'alcova, e sul gradino del letto; e ti vien fatto di fissare quella sfera di sole come se essa dovesse a poco a poco spostarsi sulla parete insieme col graduale moto delle lancette dell'orologio che tintinna sotto la sua campana di vetro sulla toletta. Non ti capiterebbe mai di sorprenderti a seguire lo spostarsi della luce in un quadro di paesaggio; segno è che nelle pitture d'interni l'illusione è più forte; come nelle cere è più forte l'illusione della palpitante carne umana. Forse è per questa esasperata sete di concreto che mi piacciono le pitture d'interni e le cere.

Le figure di cera in letteratura

Le persone che hanno una conoscenza non superficiale della ceroplastica sanno benissimo che ci sono composizioni di cera graziose e vivaci non meno delle miniature, che di pieno diritto appartengono al dominio dell'arte, che per esse non regge l'obiezione mossa da Ernst H. Gombrich in *Arte e illusione*, che l'immagine di cera «spesso ci mette a disagio col suo esorbitare dai limiti della rappresentazione simbolica», un'obiezione più esplicitamente formulata da Ortega y Gasset nella *Deumanizzazione dell'arte*:

«L'origine del disagio causato dai manichini sta nella provocante ambiguità con la quale le figure di cera frustrano ogni tentativo di adottare verso di esse un atteggiamento chiaro e corretto. Trattale come esseri viventi, ed esse riveleranno sogghignando il loro segreto di cera. Prendile per bambole, ed esse paion soffiare d'irritazione in segno di protesta. Non si lasciano ridurre a meri oggetti. Guardandole, improvvisamente ci viene un dubbio: non saranno loro a guardare noi? Poi alla fine siamo stufo e nauseato di questi cadaveri d'accatto. Le figure di cera sono melodramma del più smaccato».¹⁶⁷

Già E. T. A. Hoffmann, nei *Serapion-Brüder*, aveva osservato parlando degli automi:

«“Io non posso addirittura soffrire questo genere di figure che son fatte, non tanto a somiglianza dell'uomo, quanto a scimmiettare l'umano: queste statue di una morte viva o di una vita morta” disse Luigi. “Già fin da bambino io scappavo via piangendo ogni volta che mi si

portava in un gabinetto di figure di cera, e nemmeno oggi mi riesce di entrare in uno di questi gabinetti, senza venir colto da un senso di pauroso disagio. Potrei gridare con Macbeth: 'Perché mi sbarri addosso quegli occhi che non hanno virtù visiva?' ogni volta che sento su di me quegli occhi fissi, morti, di potenti, di eroi famosi, di assassini e di furfanti, e sono convinto che la maggior parte degli uomini condivide con me, anche se non allo stesso grado, questo senso di disagio che s'impossessa di me, poiché si troverà che la maggior parte dei visitatori d'un museo delle cere parla a bassa voce e di rado si sente una parola pronunciata più forte. E ciò non accade per rispetto verso quelle teste famose, ma è solo quel senso opprimente di disagio e di raccapriccio a costringere gli spettatori a quel pianissimo"». ¹⁶⁸

Lo stesso senso di disagio che confina col terrore, una specie di terrore così particolare che d'Annunzio ne farà un termine di paragone («mi atterrisce come l'espressione immobile delle figure di cera nei musei orrendi»), ¹⁶⁹ fu osservato anche da Champfleury. ¹⁷⁰ Egli ricorda che al tempo di Shakespeare – a giudicare dal termine *a man of wax*, applicato come elogiativo al conte Paride in *Romeo e Giulietta* – il paragone con le figure di cera equivaleva nel linguaggio popolare a un supremo apprezzamento di bellezza, ma poi, parlando del presente, dice che il museo delle cere (e pensa a quello di Curtius, primo nucleo dell'altro, più famoso, di Madame Tussaud) appartiene a un genere di spettacoli che «corrompono e rendono cattivi». «Si è turbati entrando in quelle sale, si pensa al crimine, all'assassinio. È uno spettacolo come quello della Morgue e del macello... Abbandonati i soggetti biblici, non preoccupandosi più tanto dei re e

degli'imperatori, i nostri musei delle cere avevan finito per essere la gazzetta dei tribunali ritta in piedi, grandezza naturale, abiti colorati. Era la consacrazione del delitto, coloro che non si eran potuti recare alla Barrière Saint-Jacques, ritrovavano alla mostra il criminale con la sua testa. Coloro che non avevano letto i resoconti del processo, assistevano al delitto, ricostruito e perfettamente somigliante». Le figure di cera metton paura, dice lo Champfleury, perché rassomigliano ai cadaveri. Vedete la sala dov'è presentata, a luce di candela, la Corte di Spagna a tavola. «Non ho mai visto niente di più lugubre. I personaggi paiono essersi nutriti di veleni per un mese intero». Perfino l'imbonitore del museo delle cere, a forza di contemplare la bruttezza e il delitto, aveva finito per assumere l'aspetto di un criminale di cera.

Il Thackeray tratta il tema umoristicamente, riportando le impressioni di un uomo pauroso, Goliah Muff, in una lettera immaginaria pubblicata nel «Punch» del 6 aprile 1850:¹⁷¹ dopo aver visitato altre curiosità di Londra come il Tenebrorama, l'Haidorama e il Giardino Zoologico, Muff si reca col nipotino a vedere le figure di cera di Baker Street (cioè il Museo di Madame Tussaud):

«La nostra visita successiva - di piacere, signore! abbiate pazienza se dico *di piacere* - è stata alle figure di cera di Baker Street, di cui posso dir soltanto che piuttosto che esser lasciato solo in quella galleria di notte con quelle statue consentirei d'esser chiuso a chiave con uno di quegli spaventosi leoni del Giardino Zoologico. C'è là una donna vestita di nero sdraiata su un sofà, il cui seno s'alza e si abbassa - c'è un vecchio la cui testa non cessa mai di

voltarsi lentamente - c'è Sua Maestà coi principini che paion aver tutti la febbre gialla - spettacoli tali da incuter terrore in ogni cristiano, direi - spettacoli tuttavia ai quali, come uomo e come nonno, non ci tenevo a sottopormi. Ma il mio secondo nipotino, Tommy, un piccolo ficcanaso che non aveva paura di niente, un birichino matricolato, non la finiva d'insistere perché andassimo a visitare quello che egli chiamava l'appartamento riservato, dove c'era la carrozza di Napoleone, ed altre curiosità, diceva lui. Signore, mi fece spendere sei pence per tutta la nostra compagnia, e mi mise in presenza di cosa?... della Camera degli Orrori, signore! - non hanno vergogna di chiamarla così - vanno fieri di questo titolo spaventoso e di quella orrenda esposizione... e che cosa vidi io là... assassini, signore... assassini, alcuni di essi nel loro sangue freddo - la testa staccata di Robespierre su un piatto - Marat pugnalato e sanguinante in una tinozza, il signor Manning e sua moglie in uno spaventoso colloquio con Courvoisier e Fieschi sulla macchina infernale - e il mio ragazzo, il mio nipotino, signore, rideva della mia emozione e si burlava del giusto terrore del nonno a vedere questa scena orrenda».

In un altro scritto di qualche anno dopo¹⁷² Thackeray osservava a proposito delle figure di cera esposte in Fleet Street: «Le figure di cera in Fleet Street, non come quelle di Madame Tussaud, la cui camera della morte è gaia e brillante, ma un museo di cere vecchio e melanconico, proprio da far tenerezza [*a nice old gloomy waxwork*], pieno di assassini, e, come principale attrazione, il bimbo morto e la principessa Carlotta nella pompa funebre». Di questo museo di Mrs Salmon in Fleet Street (era la Madame Tussaud della seconda metà del

Settecento) parlava anche James Boswell nel suo *London Journal*, alla data 3 luglio 1763: «Questo pomeriggio sono stato a vedere le famose figure di cera di Mrs Salmon in Fleet Street. È un'ottima esposizione nel suo genere, e mi ha assai divertito per un quarto d'ora». Si noti la differenza di reazione tra un uomo del Settecento, la cui fantasia non è stata ancora accesa dalla sensibilità romantica, e il generale orrore per i musei delle cere diffusosi nel corso dell'Ottocento. Ancora al principio dell'Ottocento, sebbene già il romanzo nero, come vedremo tra poco, avesse usato le figure di cera come parte dell'attrezzatura del terrore, il brivido era di breve durata. In un articolo sul *Bravo of Venice* di Matthew Gregory Lewis apparso nella «Critical Review» del luglio 1805 si leggeva:

«Quando abbiamo visitato per la prima volta il museo delle cere di Mrs Salmon, il repentino calcio di Mrs Shipton ci fece sobbalzare, e fummo atterriti dal mostro che schizza fuori dall'angoliera per divorare Andromeda, ma adesso possiam visitare questa scena di meraviglie senza terrore o allarme, e se facciam finta di rimaner sorpresi, è solo per deferenza verso l'espositrice, perché non rimanga delusa».



Anonimo, *San Sebastiano e le pie donne*, cera policroma del sec. XVIII, Roma, Coll. M. Praz

Il senso di sorpresa in un museo delle cere è ben descritto da Ferdinand Bac, nel suo *Voyage à Berlin* pubblicato nel 1929:^{[173](#)}

«Al Museo degli Hohenzollern, nella piccola sala silenziosa, m'ero attardato dinanzi alla vetrina ove gli stivaloni del vincitore di Fehrbelein mostravano la frusta moda dei precursori, tra le armature e i farsetti sbiaditi. Continuando la mia visita mi trovai d'un tratto faccia a faccia con uno strano personaggio che, accanto a una porta, seduto su una poltrona, pareva esercitare una sorveglianza. Il suo sguardo assonnato era quello d'un guardiano di museo, sempre pronto a chiudere o aprire gli occhi. Lo strano costume di cui è vestito pare un travestimento da carnevale. Col capo coperto da

un nicchio, due lunghe bande di capelli, legate a mo' di coda di cavallo, gli ricadono sul petto, e un mantello di falso ermellino è posato sulle spalle. Con un bastone tra le gambe, con le mani inattive, se ne resta là, cheto cheto. La sua faccia tonda, ornata di guance abbondanti, è ravvivata da un po' di sfogo. I suoi occhi neri, alquanto ebeti, guardano il visitatore, e sulle sue labbra, che devono riparare una mascella sdentata, si scorge appena un'ombra di baffetti. Stupefatto m'accostai a quest'individuo per poi osservarlo da più lontano, con comodo. Chi era dunque quest'uomo singolare che faceva lì la sentinella?

«Era di cera. Questo eccezionale *trompe-l'œil* rappresentava il figlio del grande Elettore, Federico il Suntuoso, primo re di Prussia. Nella sua puerilità e nel suo ridicolo, era ciò nondimeno un'opera curiosa nel suo genere, contemporanea del Monarca, l'opera d'un italiano. Più in là le figure dei figli della famiglia reale, in una presentazione meno da fiera, riescono a incantare con la loro grazia raffinata. I loro occhi di miope, la loro carne vellutata d'un'infinita delicatezza di modellato, avevano una vita misteriosa. Non ho ricordo di simile illusione, se non davanti a certi angeli d'un presepio siciliano la cui deliziosa femminilità mandò in visibilio un tempo i miei vent'anni a Venezia. Quest'arte del ritratto di cera fu, dal Cinquecento in poi, praticata con grande abilità, e si può rimpiangere che oggi si sia completamente perduta».

Ma ecco, quasi contemporanea, un'impressione spagnola della Contessa di Noailles¹⁷⁴ in una chiesa di Fontarabia:

«Ecco, coricato nell'ombra, sceso dalla croce, ecco, in questa stagione fuori uso, il Cristo del

Venerdì Santo; ha la statura d'un uomo. Si vedono le spalle e il dorso, d'una tinta livida: è proprio un uomo, un morto, e che prendeva troppo posto perché gli si son ripiegate un po' le ginocchia. Questo cadavere di cera contamina tutta la chiesa con la sua indisposizione, e del resto sembra messo tra i rifiuti nell'ombra, mentre il suo Padre vittorioso regna tra gli addobbi rigonfi».

In complesso, può dirsi che le figure di cera di grandezza naturale, associate a musei come quelli di Mrs Salmon, di Madame Tussaud, del Musée Grévin, il quale ultimo ispirò una poesia a Aragon, mentre Gustav Meyrinck intitolò *Wachsfigurenkabinett* una raccolta di novelle macabre, esalano, come ha scritto di recente Mario Tedeschi,¹⁷⁵ «un vago odore di topo e d'obitorio». Non se ne servì per qualcuno dei suoi racconti Poe, e la Eve future di Villiers de l'Isle-Adam è un automa e non una figura di cera o di stoffa come la bambola di Kokoschka, ma Gabriele d'Annunzio nelle *Cento e cento e cento* ha l'abbozzo in francese di un allucinante episodio di amore e di magia, «La Figure de cire», di cui riporto la conclusione nella lingua originale:

*«La figure de cire, le meurtre. la Cire est là. quand je tue la femme vivante – je n'ai pas peur – quand j'étrangle Coré, la Cire est là. identité du cadavre et de la Figure toujours assise et habillée de la robe pareille. tout à coup la Figure se lève; la Cire est vivante, comme si le souffle de la femme étranglée était passé dans le simulacre effrayant».*¹⁷⁶

Pare che d'Annunzio avesse in mente un prodigio come quello che conclude la *Ligeia* di Poe, per cui le sembianze di Ligeia riappaiono

nella morta Lady Rowena. Ma si osservi che in tutti i casi finora considerati le figure di cera sono di grandezza naturale, esorbitano quindi, secondo quanto diceva il Gombrich, dai limiti della rappresentazione simbolica. Un'osservazione dei Goncourt a proposito delle Pesti dello Zummo ci pare assai pertinente: «Le tre pesti di Firenze, di Roma, di Milano, modellate in cera. Una modellatura ammirevole, ma di cui la piccolezza dell'esecuzione toglie l'orrore da questi orrori, e dà loro un poco il carattere di un giocattolo». Quel carattere d'ambiguità, d'inganno che posseggono le figure di cera di grandezza naturale, svanisce appenaché la scala ridotta consente quel tanto di rappresentazione simbolica che permette alla figura di cera diritto di cittadinanza nel campo dell'arte. Così si può comprendere come non abbia nulla di strano quel che racconta Denton Welch¹⁷⁷ circa la sua visita a Chatsworth, che il bibliotecario attirò la sua attenzione sulla «bellezza dei piccoli ritratti di cera appesi a una parete». Fino a che punto un rimpiccolimento – ci vien fatto di chiederci – è una grazia aggiunta a un oggetto, e a che preciso momento cessa di esser tale per divenire fastidioso e insinuare il sospetto di futilità; fino a che punto un ingrandimento accresce solennità e imponenza, e che limiti ci sono al colossale? Ci sono molte categorie di oggetti rappresentati in proporzioni molto ridotte dal normale che fino a un certo punto paiono dotati d'un fascino che forse risale al fanciullesco amore per i giocattoli. Ci sono stati sovrani adulti che si sono baloccati con eserciti di soldatini in miniatura, col pretesto di studiare strategia, e il signor Clésinger ha ricreato in figurette di pochi centimetri tutte le armi dell'esercito napoleonico, e il pittore e

miniaturista viennese del primo Ottocento Weigert ha saputo racchiudere in uno spazio non più grande d'una busta da lettere tutta una rivista militare; Carlo di Borbone si occupava personalmente di presepi, deliziandosi «con le regie sue mani nell'impastar mattoncini e cuocerli, disporre i soveri [cioè i sugheri], formar la capanna, architettar le lontananze, situare i pastori», mentre «la regina Amalia occupavasi quasi tutto l'anno in far gli abiti per i pastori del S. Presepe, anche per far cosa gradita al Re suo sposo». E Maria Feodorovna, la consorte di Paolo I di Russia, si diletta di costruire piccoli templi d'avorio, mentre l'imperatore allineava soldatini in preparazione d'una rivista. Nessuno nega validità artistica alle figure di presepio di Giuseppe Sammartino: una sua georgiana su un palafreno scuro pezzato di bianco, con un turbante di bisso e una lunga giacca ricamata che le scende sui calzoni rossi, è una sorella minore della Sibilla del Domenichino e della Circe del Dossi. Ma sono sempre arte le figure di terracotta di grandezza naturale dei teatrini del Sacro Monte di Varallo, malgrado l'appassionata difesa che fa di esse Giovanni Testori?¹⁷⁸ «Non si tratta, è chiaro, di fingere né tanto meno d'illudere e metterci davanti a un qualunque *trompe-l'œil*, si tratta di un bisogno delle viscere e del sangue che chiedono al pittore di non esser solamente testimone della realtà, ma di salvarla per sempre, non attraverso la sua semplice rappresentazione, bensì attraverso la sua stessa concezione materica... Una materia toccata e tangibile, una materia splendente e cupa, che sembra sprizzar subito sangue, una materia tragicamente viva e mortale... Un classicismo tra manierista e teutonico, un classicismo, per dir tutto, stregato... Tutto tiene qui di quella fisicità

tenebrosa e splendente a un tempo, tutto cerca d'uscir dal muro, vivere l'attimo e viverlo per sempre. Una sorte d'angoscia esistenziale è in effetto il primo sentimento che si prova di fronte a queste cappelle». Tali parole potrebbero applicarsi alle Pesti dello Zummo che trovano precedenti artistici negli stucchi del Serpotta e nella *Strage degl'innocenti* di Guido Reni, oltrech  nei quadri di peste di Mattia Preti, ma precedenti letterari soltanto nella minuta descrizione di Lucano delle morti per morso di serpenti nel nono libro della *Pharsalia* (vv. 770-781):

«Le membra nuotano nel pus, i polpacci cadono, il poplite resta scoperto, tutti i muscoli delle cosce si liquefanno del pari, un nero umore sgocciola dall'inguine. La pelle che preme il ventre scoppia, le viscere si spandono; e tuttavia l'uomo non vede cadere a terra tutto ci  che dovrebbe perdere il suo corpo, ma il crudele veleno consuma le sue membra e in breve il virus riduce tutto pressoch  a nulla. I legamenti dei muscoli, il tessuto dei fianchi, la caviti  del petto, le parti occulte delle fibre vitali: tutto ci  che costituisce l'uomo s'apre sotto l'azione del male. La morte profanatrice mette allo scoperto la natura: le spalle e le braccia robuste scolano, il collo e la testa si liquefanno».

Nessun seguace del Cavalier Marino celebr  le Pesti dello Zummo. Nella *Galleria* il Marino aveva scritto epigrammi sul ritratto in cera della sua donna, su un Icaro in cera (imitando un epigramma di Giuliano nell'Appendice Planudea dell'Antologia greca) e su un ritratto in cera del cardinale Odoardo Farnese, nel quale ultimo componimento lodava la qualit  illusionistica dell'opera: «Qual fu mai tanto al ver finto

simile... O chi vide mai d'Arte opra maggiore?». Ma per quanto l'epoca barocca strumentalizzasse il macabro a fini edificanti e anche per un mal celato compiacimento i soggetti bizzarri e magari repellenti, bisognava attendere il marchese de Sade per trovare chi poteva apprezzare appieno l'arte dello Zummo, sfidando anche qui l'opinione dei contemporanei che può vedersi riflessa nel *Saggio istorico della Real Galleria di Firenze* (1779) del Bencivenni-Pelli: «Queste invenzioni non avevano altro merito che di mostrare con offesa dell'altrui delicatezza l'abilità singolare dello Zummo». Il Sade parla delle Pesti in *Juliette*¹⁷⁹ dopo l'episodio di Minski, l'orco degli Appennini:

«Si vede eseguita in questa sala un'idea bizzarra. Vi si vede un sepolcro riempito di cadaveri, sui quali possono osservarsi tutti i diversi gradi della dissoluzione, dall'istante della morte fino alla totale distruzione dell'individuo. Questa cupa messa in opera è di cera colorata così al naturale, che la natura non potrebbe essere più espressiva e più vera.¹⁸⁰ L'impressione che si riceve osservando questo capolavoro è così forte, che i sensi paiono darsi l'allarme a vicenda: senza volere, si porta la mano al naso. La mia crudele fantasia prese diletto di questo spettacolo. A quanti esseri la mia malvagità ha fatto provare queste orribili gradazioni?... Proseguiamo: la natura mi porta senza dubbio a questi delitti, poiché solo al loro ricordo essa mi diletta ancora.

«Poco lontano è un altro sepolcro di appestati, dove si osservano le stesse gradazioni; si nota soprattutto un infelice, tutto nudo, che trasporta un cadavere che egli getta con gli altri, e che, soffocato lui stesso dall'odore e dallo spettacolo,

cade all'indietro e muore; questo gruppo è d'una verità spaventosa».

Ci sono passi di romanzi «neri» di Monk Lewis, di Maturin e di Mrs Radcliffe che dimostrano un simile compiacimento nelle descrizioni di scene repellenti. C'è ad esempio la descrizione di un bel giovinetto svenato in *Melmoth the Wanderer* di Charles Robert Maturin (1820), che sebbene non faccia menzione delle figure di cera, rivela lo stesso gusto di coloro che si sentivano morbosamente attratti dalle cere dello Zummo:¹⁸¹

«... una specie di bellezza cadaverica, a cui la luce della luna conferiva un effetto che avrebbe reso la sua figura degna del pennello di un Murillo, di un Rosa, o di alcun altro di quei pittori che, ispirati dal genio della sofferenza, si dilettono di rappresentare le più leggiadre figure umane nell'estremità dell'agonia. Un san Bartolomeo scorticato, con la sua pelle pendente intorno a guisa di grazioso panneggiamento, un san Lorenzo, arrostito sulla graticola, in atto di mostrare il suo bel corpo sulle sbarre, mentre ignudi aguzzini soffiano sui carboni sottostanti, perfino questi erano inferiori alla figura semivelata, semiscoperta dalla luce della luna».

Invero la predilezione di alcuni ceroplasti del Sei-Settecento per soggetti di martirio deve aver contribuito assai alla sinistra fama che si acquistarono le figure di cera: temi come Lucrezia che si trafigge l'ignudo seno, Muzio Scevola che si brucia una mano, san Sebastiano trafitto dalle frecce e soccorso dalle pie donne, una santa consumata dalle fiamme del rogo, e l'anima dannata, e l'anima nel fuoco del Purgatorio, e naturalmente Cristo crocifisso dovevano essere più numerosi di quanti esemplari ci ha conservato una posterità meno

attratta o addirittura disgustata da simili spettacoli. Poiché certo i segni di anormalità e di pena effigiati nella cera, più che colpirci l'immaginazione, ci trafiggono quasi nella carne, tanto può l'illusione della materia. Narra Appiano che ai funerali di Giulio Cesare si portò la sua statua di cera, che si volgeva da ogni parte mostrando le ventitré ferite sul corpo e sul viso; il popolo non resse allo spettacolo e bruciò la sala del consiglio ove Cesare era stato assassinato. E quando Orsino Benintendi, valentissimo ceraiolo, ebbe a eseguire i «boti» appesi dagli amici e dai parenti di Lorenzo de' Medici per esser costui scampato alla congiura dei Pazzi, vestì una delle immagini di Lorenzo coi panni che indossava quando, ferito nella gola e fasciato, si mostrò al popolo plaudente alla sua salvezza. E nei funerali che si fecero a Tolosa ai fratelli Enrico e Luigi di Guisa fatti uccidere da Enrico III a Blois, si potevan vedere triplici immagini di cera degli uccisi, inginocchiati in atto di preghiera, deposti sul catafalco, e, sul portale della chiesa, rivestiti dei loro abiti ordinari, nell'atto di esser pugnalati in più parti del viso e del corpo. Caduto Enrico IV sotto il pugnale di Ravillac, si fecero dagli artisti in concorrenza varie effigi di cera del sovrano; una di esse, opera di Michel Bourdin, fu presa a nolo da un certo Bechefer, che l'andò mostrando per le province, come risulta da una vertenza giudiziaria seguita tra l'artista e quel Barnum del principio del Seicento a causa dei danni subiti dal pregevole fantoccio. E questa è la prima documentazione dell'impiego di effigi di cera per uno spettacolo a pagamento. Il Baldinucci racconta che «si diletto il Tacca di far ritratti di cere colorite, ed uno tra gli altri ne fece al vivo, e grande quanto il naturale, testa con busto del

Granduca Cosimo Secondo con ciglia, barba e capelli veri, ed occhi di cristallo di tal macchia, che sembravano i suoi propri, e tutto il Ritratto non persona finta, ma vera e viva; tanto che seguita la morte di quel Gran Principe, Madama Serenissima Cristina di Lorena la Madre, che talora, nel passare presso a quelle contrade per portarsi a sue devozioni, entrava per suo diporto nella casa del Tacca per vedere l'opere sue, prima di farlo, ordinava che si facesse togliere di luogo il ritratto, non soffrendole il cuore di tornare a veder vivo, ma però in una muta Statua, il caro figliuolo già fatto preda della morte».

Il caso opposto fu quello di Lady Godolphin, figlia di Sarah, duchessa di Marlborough; adorava il commediografo William Congreve (da cui pare avesse un figlio), il marito tollerò la relazione e dopo la morte del Congreve che anch'egli pianse, permise alla moglie di tenere un'immagine di lui in cera ogni giorno come convitato a tavola, e di notte nella sua camera da letto, e le parlava, e aveva cura perfino di farle ungere le gambe coi linimenti per la gotta di cui soffriva in vita.¹⁸² A esasperare il realismo dei ritratti in cera influì nel Cinque-Seicento la plastica spagnola; non era la Spagna il paese che, in una cappella della cattedrale di Burgos, venerava un crocifisso ricoperto di pelle umana? Alle statue di cera si applicarono vere e proprie unghie, capelli cresciuti su crani vivi, si dettero occhi di vetro; si cercò di rendere scrupolosamente l'epidermide, riproducendo pelo per pelo la crescente barba (come nel ritratto in cera di Luigi XIV di A. Benoist, al Museo di Versailles). La cosa sa di fattucchieria, di magia nera; sicché non stupisce di trovarne vestigia nei decadenti; s'è già detto di

d'Annunzio, ed è probabile che, esplorando il sottobosco della letteratura decadente, si troverebbero altri casi oltre quello di *Monsieur Vénus* (1884) di Rachilde, ove la nevrotica Raoule tiene in casa una statua di cera che rappresenta il suo amante defunto, con alcune parti (denti, unghie, capelli) tolte al cadavere stesso.

L'approccio dei decadenti alle figure di cera è in ogni modo più complesso di quanto poteva essere quello dei drammaturghi elisabettiani, che miravano a effetti sensazionali (travestimenti, apparenti cambiamenti di sesso, ecc.). In Inghilterra accanto al costume di presentare alle esequie dei sovrani immagini di essi, di grandezza naturale, sontuosamente vestite, fin dal sedicesimo secolo si era sviluppata l'altra costumanza di collocare nell'Abbazia di Westminster immagini di cera di sovrani e di insigni personaggi nelle loro vesti di gala; e quella cappella Islip, dove ancora può vedersi uno stupefacente gruppo di queste immagini, venne ad essere l'antenata dei musei delle cere. Codeste effigi eran denominate *pictures* o *representations*, in Francia eran qualificate con l'aggettivo *depeint*. Il Dizionario di Oxford registra sotto *picture* (2 d) il senso (fuori d'uso) «an artistic representation in the solid, esp. a statue or a monumental effigy; an image».

Quando nel *Riccardo III* di Shakespeare in una scena di violente invettive (I, 3) la regina Margherita dice alla regina Elisabetta che ha usurpato il suo posto (v. 241): «Poor painted queen, vain flourish of my fortune!», l'aggettivo *painted* non vale soltanto come *counterfeit*, cioè «finta», come dicono i commentatori, ma implica un'allusione alle effigi di cui ora abbiám detto. La

regina Elisabetta è presentata come avente verso Margherita, la vera sovrana, la stessa relazione che la statua di legno o di cera, la *picture*, ha verso il sovrano in carne ed ossa, defunto. Essa è una *painted queen* in quel senso speciale di *painted*, è un «vano orpello», una vana decorazione di una fortuna che è stata quella della vera regina (*fortune* nel senso di «posizione nella vita», particolarmente «dignità regale» si trova in questo dramma ai versi 120, 228 della scena 7 dell'atto terzo), proprio come la statua era un «vano orpello» del feretro contenente la spoglia del defunto sovrano.

Questa interpretazione trova conferma in un passo (82 sgg.) della scena 4 dell'atto quarto, ove si ripete quanto è detto nella scena 3 del primo, e si fa una significativa aggiunta:

*I call'd thee then vain flourish of my fortune,
I call'd thee then poor shadow, painted queen,
The presentation of but what I was;
The flattering index of a direful pageant.*

Come s'è visto, *representation* o *presentation* era pure termine tecnico per quel genere di statue. Il *direful pageant* è la pompa funebre, il *castrum doloris*, le solenni esequie di un sovrano in cui l'effigie magnificamente vestita (onde *flattering*, allettante) è come un «indice» per attirar l'attenzione. Indice era originariamente un segno in forma d'una piccola mano con l'indice appuntato posto sul margine della pagina per richiamar l'attenzione su passi notevoli, poi passò a significare una tavola di questi passi

notevoli premessa al volume, che è il nostro indice.

Nel *Racconto d'inverno* di Shakespeare, Paolina si offre di mostrare a Leonte, inconsolabile per la creduta morte di Ermione, una statua che rassomiglia perfettamente a Ermione, opera del celebre artista Giulio Romano, e quando il dolore del re s'inacerbisce alla vista di quella, la statua si rivela essere Ermione in carne ed ossa, la cui morte era stata inventata da Paolina per salvarle la vita. Si parla d'una vera e propria statua di pietra, a cui l'artista avrebbe lavorato parecchi anni (atto v, 2, 95 sgg.), ma poi quando Perdita vorrebbe baciare la mano della statua, Paolina l'ammonisce: «Abbiate pazienza! la statua non è stata ultimata che di recente, il colore non è asciutto». A Leonte pare che la statua respiri e che ci sia sangue nelle sue vene, a Polissene che la statua è fatta così maestrevolmente che le sue labbra paiono animate dalla vita stessa. E Leonte aggiunge che pare che i suoi occhi si muovano, e che lo scalpello dello scultore abbia scolpito perfino il fiato: vuol baciarle le labbra, ma di nuovo Paolina dice che il rosso sulle labbra non è ancora asciutto: «lo sciuperete se lo bacciate, e macchierete le vostre labbra col colore oleoso». Come si vede, non c'è molta congruenza su quanto è detto: la statua è di pietra, e ci son voluti parecchi anni per scolpirla, d'altronde (come le statue sepolcrali elisabettiane) è stata dipinta, ma solo di fresco. Si è poi sempre da parte dei commentatori fatto notare che Giulio Romano non era scultore, e si è parlato di abbaglio da parte di Shakespeare. Ma è noto che l'artista soleva fare maschere funebri di cera come preparazione ai suoi ritratti di defunti e che da una maschera di cera preparò il ritratto

per l'apparato funebre di Federigo Gonzaga ai suoi funerali il 20 giugno 1540. È possibile che ciò fosse a conoscenza degli ambienti di corte (come tanti altri particolari circa i sovrani d'allora), e che da lì Shakespeare fosse stato indotto a scegliere il nome di Giulio Romano come autore della statua di Ermione.

È invece assolutamente non identificabile e forse inventato il nome dell'eccellente artefice in cera Vincenzo Lauriola menzionato da John Webster nella *Duchessa d'Amalfi* (IV, I, III): ha qualche rassomiglianza con quello del cardinale Vincenzo Laureo che ebbe lettere da Maria Stuarda poco prima della sua esecuzione, e con l'altro di Vincenzo Saviolo, autore d'un libro sul duello molto diffuso nell'epoca elisabettiana. Il drammaturgo inglese attribuisce a lui le *wax presentations*, cioè le figure di cera del marito e dei figli della Duchessa in apparenza morti che i malvagi fratelli di lei le fan vedere per farla morire di crepacuore. Alla vista di quei corpi il desiderio di cessar di soffrire che s'impadronisce della Duchessa è da lei espresso con un'immagine suggeritale, inconsapevolmente, dall'uso superstizioso delle figure di cera: ella dice che tale spettacolo «la consuma di più che se fosse la sua effigie fatta di cera, trafitta da un ago magico, e poi sepolta in un sozzo letamaio» (IV, I, 61 sgg.). Questa scena era stata imitata dal Webster da un episodio dell'*Arcadia* di Sir Philip Sidney (III): le finte esecuzioni di Philoclea e Pamela. E sulle loro orme si mise Mrs Radcliffe in uno dei suoi «romanzi neri», i *Mysteries of Udolpho* (1794):

«Si ricorderà che in una camera del Castello di Udolfo era appeso un velo nero... che dipoi rivelò un oggetto che aveva colmato Emilia di

spavento... una figura umana dal pallore spettrale, lunga distesa e abbigliata per la sepoltura. Quel che aggiungeva all'orrore dello spettacolo, era che il volto appariva in parte putrefatto, e sfigurato da vermi, che si vedevano sui lineamenti e sulle mani. Si può agevolmente comprendere come nessuno potesse tollerare di guardare una seconda volta un tale oggetto... Se ella avesse osato guardare di nuovo, la sua illusione e il suo terrore sarebbero svaniti nello stesso tempo, ed ella si sarebbe accorta che la figura che aveva dinanzi non era umana, ma fatta di cera».

Codesta immagine non era che un *memento mori* che la Chiesa aveva condannato uno dei marchesi di Udolfo a contemplare certe ore del giorno come penitenza d'un'infrazione delle prerogative ecclesiastiche da lui commesse; e il Marchese non solo aveva «superstiziosamente» (la Radcliffe, da quella protestante che è, fa del suo meglio per presentare la religione cattolica sotto una luce sinistra) osservato la penitenza da cui s'attendeva il perdono dei peccati, ma aveva posto come condizione testamentaria ai discendenti di conservare l'immagine, sotto pena di dover cedere alla Chiesa parte dei loro domini. «Quest'immagine era così orribilmente naturale che non sorprende che Emilia la scambiasse per l'oggetto a cui rassomigliava».

Ma le possibilità illusionistiche delle cere non si limitavano a far sembrare vivi i morti, morti i vivi, e reali i cadaveri. S'adoperarono anche a creare errori di persona. Un episodio del 1704 riferito nei *Mémoires* di Saint-Simon,¹⁸³ ha qualcosa della terribilità della scena del Webster che ho citato:

«Bouligneux, luogotenente generale, e Wartigny, maresciallo di campo, furono uccisi dinanzi a Verue; due uomini di gran valore, ma assai singolari. L'inverno precedente s'eran fatte parecchie maschere di cera di personaggi della Corte, al naturale, ed essi le portavano sotto altre maschere, di modo che quando veniva tolta la maschera, si rimaneva ingannati prendendo la seconda maschera per il viso, mentre ce n'era al di sotto uno vero del tutto differente. Codesto scherzo divertì parecchio. Grande fu la sorpresa allorché trovaron tutte queste maschere, naturali, fresche, e tali e quali le si erano messe da parte dopo il carnevale, mentre quelle di Bouligneux e di Wartigny, pur conservando la loro perfetta somiglianza, avevano il pallore e lo stiramento di persone su cui è passata la morte. Tali apparvero a un ballo, e suscitarono tanto orrore, che si cercò di raccomandarle con del rossetto, ma questo svaniva all'istante, e quanto allo stiramento, non c'era verso di mettervi riparo. Questo fatto m'è parso così straordinario che l'ho creduto degno di menzione; ma me ne sarei guardato se tutta la Corte non fosse stata come me testimonia, e non fosse rimasta estremamente sorpresa parecchie volte di quella strana singolarità. Alla fine codeste maschere furon gittate via».

Questo passo, che par documentare la superstizione circa la trasfusione dell'anima nella maschera, fu forse noto all'autore della *Picture of Dorian Gray* (si noti, e qui sarà mera coincidenza, l'uso della parola *picture*!), e deve affiancarsi accanto alle tante altre fonti di quel fortunato romanzo? Comunque, meritava d'esser sfruttata, o da un altro drammaturgo della potenza di Webster, o da un Poe, o appunto da un

Wilde. Se ne servì in ogni modo il nostro Rovani per un incidente nella trama dei suoi *Cent'anni*:

«Era da circa mezzo secolo [siamo nel Settecento] che in Francia, dove si davano in pubblico persino otto balli alla settimana, si era introdotta la perversa invenzione delle *maschere-ritratti*, le quali, eseguite da pittori esperti e da plasticatori, rendevano al vivo le sembianze di chiunque si voleva. Questa *maschera-ritratto* di solito la si copriva con un'altra maschera qualunque, la quale, levata con destrezza, lasciava intravedere il volto imprestato che stava sotto, e che ricoprivasi tosto, onde impedire si potesse conoscere l'inganno... Giovani scaltri assumevano il volto di fortunati amanti a ingannar donne e donzelle inesperte. Donne gelose e gelosi amatori e mariti traevano in insidia donne e amanti creduli, dal che derivavano vendette e delitti».

Le figure di cera, oltre ad essere state per secoli parte del rituale funebre dei grandi, furono anche espressione tangibile della credenza nei voti. Si chiamò *mània* (da maina - imagina) l'effigie di cera che si soleva appendere per voto a qualche altare (onde «marnato» = di somiglianza grandissima). In tutte queste sinistre bambocciate - si votavano in cera al dio che soccorre, e votavano in cera i loro nemici alle potenze delle tenebre - dominava l'idea che la cera ritenesse qualcosa dell'anima dell'uomo, conservasse in vita, o offrisse il modo di distruggere la vita. Certo nessun museo di cere ebbe mai il fantastico aspetto che doveva presentare l'interno della chiesa della SS. Annunziata a Firenze fin verso la metà del Seicento: i voti coprivano le pareti, s'allineavano su palchi di legname, pendevano dal soffitto, ed

erano figure grandi al naturale di tutta la nobiltà antica di Firenze, e di forestieri signori d'ogni grado e dignità, compresi un pascià turco che s'era votato nel 1471 «per aver Maria propizia a' suoi interessi». Pendevano a mo' di lampade dal soffitto, da cui talora cadevan come frutti maturi minacciando i devoti con la loro ossatura di legno.¹⁸⁴ George Eliot nel primo capitolo di *Romola* fa che i discorsi dei popolani al mercato vertano sul «boto caduto in Santissima Nunziata», e ricorda che l'immagine di cera di Lorenzo il Magnifico cadde al momento stesso della sua morte. Al capitolo xiv la romanziera fa una descrizione dei «boti»:

«E spandendosi in alto e in lontananza sui muri e il soffitto c'era un'altra moltitudine di esseri che si premevano l'un l'altro per poter essere più vicino alla potente Madonna. Era la folla delle immagini votive di cera, le effigi dei grandi personaggi vestiti dei loro abiti come durante la vita: Fiorentini di gran nome nel loro lucco di seta nera, come quando sedevano in consiglio; papi, imperatori, re, cardinali e famosi condottieri col morione piumato seduti sui loro destrieri; tutti i notabili stranieri che passavano per Firenze o avevano qualche parte nei suoi affari, maomettani, perfino, in ben tollerata compagnia con cavalieri cristiani; alcuni di essi col volto annerito e gli abiti ridotti a brandelli dal soffio corrosivo dei secoli, altri freschi e brillanti col rosso mantello nuovo o nel corsaletto d'acciaio, le repliche esatte dei vivi. E ficcate in mezzo a tutti questi c'erano braccia staccate, gambe e altre membra, con qualche vuoto qua e là dove un'immagine era stata tolta per esser venuta in pubblica disgrazia, o era caduta in segno di cattivo augurio come era accaduto con quella di Lorenzo sei mesi prima. Era una vera e

propria moltitudine risorta di remoti mortali e di frammenti di mortali, che rifletteva nei loro vari gradi di freschezza il cupo squallore, qua e là ravvivato da qualche macchia brillante, della folla sottostante».

E perché non si creda che la Eliot esageri, si vedano nello studio di Guido Mazzoni sui boti le fonti della descrizione ora citata, particolarmente l'attestazione di Del Migliore:

«Tutta la nobiltà antica di Firenze era collocata da una parte, tempo per tempo con lucchi e vesti talari addosso alla civile; dall'altra i forestieri signori d'ogni grado e dignità, sei Pontefici Romani figurati con ricchi piviali e regni in capo, Cardinali con le loro porpore, Imperatori e Re... Da una banda erano capitani, condottieri, soldati e gente d'arme la più famosa che avesse avuto quell'età, su destrieri, armata con morioni e targhe, ecc.».

«Al primo entrare ti sembra d'essere in un camposanto» esclamava dopo aver visitato questa chiesa un viaggiatore olandese verso la fine del Cinquecento; o piuttosto, immaginiamo, in un consesso di lamie, poiché dell'aspetto di quei voti possiamo farci un'idea da una descrizione che il Berni dà di Andrea Buondelmonte arcivescovo di Firenze verso il 1533, il quale era tanto sparuto che gli si raccomandava di evitar le botteghe dei fallimagini o ceraioli, come si chiamavano i plasticatori in cera:

Fugge da' ceracioli

Acciocché non lo vendin per un bóto,

Tant'è sottil, leggiere, giallo e vòto.

Ma la descrizione di George Eliot riguardava il passato; mentre lo spettacolo di figure di cera che offriva Firenze ai visitatori stranieri contemporanei della romanziera era quello delle Pesti dello Zummo. Nel 1857 Herman Melville, nel *Journal up the Straits*, aveva notato alcuni particolari di codeste cere tanto *pro memoria*, concludendo: «Moralista, questo siciliano». Nel 1858 un altro grande scrittore americano, Nathaniel Hawthorne, osservava:

«In bacheche di vetro, v'erano alcune singolari rappresentazioni, d'una verosimiglianza orribile, in piccole figure di cera, del tempo della peste; la frettolosa sepoltura, o scaraventamento in una fossa comune, di corpi lividi – davvero un'opera turpissima. Credo che la guida del Murray dica che queste figure furono fatte per il granduca Cosimo; se è così, non gli fanno onore, indicando qualcosa di cupo e di morboso nel suo carattere».

E proprio con una certa dilettazione morbosa i Goncourt avevano sostato dinanzi alle cere dello Zummo pochi anni prima:^{[185](#)}

«Le tre pesti di Firenze, di Roma, di Milano, modellate in cera. Modellatura ammirevole, ma la piccolezza di proporzioni toglie orrore a questi orrori, e conferisce loro un po' il carattere d'un balocco.

«La peste di Firenze. Un monte di corpi lividi, rovesciati gli uni sugli altri, che presentano tutti i toni del verde, dal verde bottiglia fino al verde tenero dei germogli, un monte da cui spuntan fuori piedi contratti, dalle sgraffiature di verderame. In mezzo a questi cadaveri, quello d'una vecchia canuta, che pare una statua di

bronzo verde, acconciata con una parrucca incipriata.

«Nella peste di Milano, uno scheletro collocato sul materasso delle carni cadute dal suo corpo, uno scheletro che ha la sfumatura d'una terracotta, con quei riflessi azzurrognoli che giocano sugl'iridescenti piatti persiani, accanto a un altro cadavere disteso su un cenotafio di marmo bianco, dove è mancato il tempo di seppellirlo, un cadavere color fiele, la cui pelle, screpolata, s'apre contusa e ammaccata come le ferite d'un frutto: orribili fenditure da cui sgocciola la sanie. Un terzo cadavere non è più che l'abbozzo imputridito e deformato d'un corpo - un frammento di carogna escrementoso.

«La peste di Roma. Scheletri le cui ossa non sono più rivestite che d'un non so che di viscoso e brunastro, o cadaveri color cioccolato, come calcinati di purulenza, dai grandi pezzi di carne sfaldati, al di sopra dei quali svolazzano mosche vomitorie, mentre nel loro interno si distinguono vermi. E in questo carnaio, dal suolo che si solleva come per lo strisciare d'animali impuri e viventi della morte, in questo carnaio che sembra il banco di macellaro del processo della corruzione, giorno per giorno, ora per ora, al di sopra di donne le cui carni conservano ancora una parvenza di carne viva, si leva una donna frollata, dal ventre orribilmente gonfio, che un topo sta frugando».



Malcontenta (Venezia). Villa Foscari

Il topo effettivamente si trova in quella che i Goncourt chiamano la peste di Milano. La donna a cui essi alludono è probabilmente quella sulla cui spalla passeggia uno scarafaggio.

Una svolta decisiva nella fortuna della ceroplastica fu segnata dalla venuta in Inghilterra, nel 1802, di Madame Tussaud, nipote di quello svizzero Christoph Creutz (Curtius) che nel 1783 aveva aperto nel suo gabinetto a Parigi sul boulevard du Temple una nuova sezione delle sue figure di cera, la «Caverne des grands voleurs». Madame Tussaud si portò dietro il gabinetto di cere dello zio con le riproduzioni delle teste dei ghigliottinati della Rivoluzione francese che essa pretendeva «fatte

immediatamente dopo l'esecuzione». Tale pubblicità faceva appello alla notoria predilezione dei britannici per le esecuzioni capitali. Perfino il duca di Wellington voleva che i Tussaud lo tenessero al corrente delle nuove accessioni, «senza dimenticarsi della Camera degli Orrori», e quando fu manifestata meraviglia per questo suo interesse per le figure di cera, egli rispose: «Ebbene, non rappresentano esse *fact*?» (si sciuperebbe la battuta a voler tradurre *fact* con «i fatti» o simile). Concepiva Wellington il museo di Madame Tussaud come una specie di giornale effigiato, un gazzettino in cera? Oppur vedeva in esso la storia fissata come per incanto, e se medesimo dinanzi al cadavere di Napoleone fermo per sempre nel supremo momento della sua vita, come se la sua storia personale e quella del mondo avessero subito un ingorgo in quel punto? Dobbiamo leggere sulle labbra incartapecorite del vegliardo le parole di Faust all'attimo fuggente: «Fermati, sei bello»? Se nell'epoca vittoriana ebbe molta fortuna la ritrattistica in cera, in quei leggiadri medaglioni che al principio di questo mio discorso ho raccostato alle miniature, quest'aspetto della ceroplastica scomparve con l'avvento della fotografia, e quel che rimase fu il fascino torbido dei musei delle cere con le loro «camere degli orrori», e il senso di raccapriccio che accompagna le visite a quei musei. La testimonianza più gustosa della voga vittoriana per le cere l'ha lasciata il Dickens nella incomparabile Mrs Jarley dell'*Old Curiosity Shop*, la quale proclamava la superiorità della sua sulle altre attrazioni delle fiere:

«È calma e – com'è dunque quella parola: "critica"? – no... classica, ecco la parola: è calma e classica... ha un'immutabile aria di freddezza e

di distinzione; ed è così simile alla vita, che se i personaggi di cera solo parlassero e camminassero, a malapena conosceresti la differenza. Non arriverò fino al punto di dire d'aver visto figure di cera proprio eguali a persone vive, ma certamente ho veduto persone vive che erano esattamente come figure di cera».

E così appariva l'interno del baraccone di Mrs Jarley:

«Le figure in vestiti sgargianti di vari climi e paesi stavano più o meno malferme sulle gambe, cogli occhi spalancati, le narici molto dilatate, e i muscoli delle gambe e delle braccia molto fortemente sviluppati, e in tutto il loro aspetto esprimevano grande sorpresa. Tutti i signori avevano petto di piccione e il mento azzurrino di barba, e le signore erano creature miracolose, e tutti i signori e le signore fissavano intensamente il vuoto, e con straordinario impegno sbarravano gli occhi sul nulla».

Con questa presentazione umoristica del museo delle cere si può paragonare quella, piena di sconsolata meditazione, che si legge al principio del *Museo delle figure viventi* scritto nel secolo presente (pubblicato nel 1928) dal nostro Bruno Cicognani che ha preso lo spunto, com'egli dice, dal baraccone delle figure di cera:

«I miei compagni mi raccontavan, commossi e concitati, che nel baraccone c'eran delle figure di cera ma vive, che respiravano e si movevano naturalmente e che la cera era carne e che alcune, di quelle figure, spicciavano sangue e sembrava udirle gemere. E c'era un gabinetto segreto in cui per entrare bisognava esser uomini fatti, aver almeno i pantaloni lunghi, ma uno era sgusciato lì dentro e aveva veduto delle cose da non poter dire e che sognava la notte.

«Anche a me codeste figure viventi toglievano i sonni. E insistevo presso mio padre perché mi desse il permesso.

«“N’avrai abbastanza, di certi spettacoli, poi, nella vita: sono anticipazioni inutili”.

«Adagio adagio, rimuginando, mi venne l’idea che lì ci fosse il mistero della vita: come son fatti davvero gli uomini, quel che ànno dentro, perché si muovono... E così, col suo divieto, mio padre prolungava la mia già desta e sensitiva innocenza più che fosse possibile affinché io scoprissi gli uomini tardi, più tardi possibile, e, allora, con gli occhi ancora puri. Ragon per cui, quando ò visto, ò sofferto fin quasi a morire.

«Ma per codesto ò anch’io, ora, un baraccone da collocare alla fiera... è qualche cosa come un Museo di figure viventi... Soltanto non c’è, nel mio padiglione, il gabinetto riservato per gli adulti; perché, nel mondo che io dico, la pietà del mistero umano fa sacro anche l’osceno e nel bestiale vede il divino».

Cicognani è forse il solo che abbia cavato un simbolo metafisico, quasi alla Hawthorne, da un motivo da cui ancora si cerca di estrarre effetti sinistri o grotteschi come nell’episodio del teatro-museo delle cere nel *Bruciacadaveri* di Ladislav Fuks.¹⁸⁶ D’altra parte è un vantaggio che le cere continuino ad essere associate con reazioni di ripugnanza e di superstizioso raccapriccio: un vantaggio per i collezionisti di questi prodotti d’arte minore che sono meno fragili e più facilmente riparabili di quanto volgarmente si creda.

Merseyside

Le città belle, è facile lodarle. Tanto facile che, anzi, è difficilissimo. Come si fa a descrivere le bellezze di Firenze? Quanto compatisco quei pittori convenuti da ogni paese che si affannano, poverini, lungo la spalletta dell'Arno a fermare colle matite, cogli olii, cogli acquerelli, un momento del Ponte Vecchio, e lo piglian di scorcio, e dal di sotto in su, dall'alto in basso, e lo fan bruno bruno sotto nubi di tempesta, o giallolino come un bazar d'Oriente sotto un cielo primaverile, e sia di fronte che di scorcio, sia scura che chiara, l'effigie del Ponte Vecchio saprà sempre di cliché e d'oleografia, logorata com'è dagli occhi avidi di generazioni, vecchia moneta obliterata dall'uso.

Forse obbediva a un sentimento di tedio per il bello conclamato Elio Vittorini, quando, passeggiando una sera lungo l'Arno, preferiva andare dalla parte dirimpetto al Pignone. Non ne voleva sapere, lui, di San Miniato e della Bella Villanella fulgidi nel vespero; voltava loro spalle dispettose, e non trovava da soddisfarlo che quello stento fumaio del Pignone, e i gazometri e la fila di case lebbrose dove la città si perde in una vaga sfumatura di *banlieue*. Una posa, se volete, ma Vittorini è meno umorista di quel che non si possa supporre a tutta prima: si piglia discretamente sul serio; e siccome non mi riesce di trovare in lui la stoffa di un Huysmans, innamorato dei paesaggi dolenti per via d'una curiosa vertigine del gusto, non mi resta altra spiegazione che questa: più o meno consapevole della comunaltà dell'ammirazione per

l'ovviamente bello, egli s'immaginava di scoprire bellezza proprio dove sembrava alla comune degli uomini che non ve ne fosse. Come chi, mettiamo, respingesse un piatto di pernici, e cercasse di provar gusto a masticare uno stuzzicadenti.

Io, cittadino di Firenze solo per poca parte dell'anno, e residente in una città dove la presenza dei fumaioli è dappertutto, nell'aria che si respira come nelle cose che si toccano, scrollai le spalle. Venisse a Liverpool, e poi trovasse il coraggio di lodare l'angolo più squallido dell'Arno che va sotto il nome del Pignone. Ma poi ci ho ripensato meglio, ogni anno meglio, e quest'inferno di città, Liverpool, che gl'inglesi del Sud son di solito d'accordo a nominare solo a voce bassa, come un abbominio di desolazione, ha finito per trovare presso di me qualche favore. Io non sono un bernesco che mi diletta a far l'elogio del fumo e dei reumatismi, e se mi decido a spezzare una lancia in difesa del fuliginoso porto del Lancashire, è perché, a forza di vivere in uno stesso luogo o con una stessa persona, si finisce per scoprirvi qualche nascosta grazia, e codesta commuove tanto più quanto più inattesa. Io ho trovato il fiorellino nel fango; Elio Vittorini andava in cerca dello schizzo di fango sul fiore. «A Firenze», io gli dico «via del Giglio la chiamavano prima via del Pantano. Lei farebbe à rebours».

Confesso che mi ci son voluti non meno di cinque anni d'acclimatazione, e, un po', di disperazione. Via, non prendiamola troppo sul tragico, dire disperazione è forse un po' troppo: l'avrò detto per il gusto della coppia ben bilanciata di nomi. Ma uggia sì, un'uggia formidabile, distillata dai cieli abitualmente

plumbei, dalle nebbie di tutte le gradazioni dal giallo al perso al piceo, dalle piogge interminabili, dalle neviccate mal riuscite (non fai in tempo a lavarti gli occhi con quel bianco, che già è melma sporca e scivolosa), dai venti ululanti di ponente e dai venti taglienti di levante, dalle umidità di sotterraneo nell'inverno, dalle umidità di serra tropicale nei pochi giorni dell'ondata di caldo, quando tutto l'asfalto s'ammorbidisce come un vecchio callo sottoposto a un trattamento infallibile. Manchester, Sheffield, Leeds e Newcastle sono ancora men favorite dal cielo: ecco l'unico vantaggio che Liverpool possa proclamare.

E poi, gli edifici! Il centro della città, la sordida Lime Street, che è una Shaftesbury Avenue di provincia, con case così male accozzate che rassomigliano la dentatura scombussolata di molti inglesi di quassù: paesaggio da incubo, cinematografi che si chiamano Palais de Luxe e The Futurist, con sgargianti cartelloni i cui colori violenti danno il capogiro, e se non son cinematografi, son taverne d'architettura neogotica del secolo scorso, rossiccia e sudicia, con vetri smerigliati come pozze d'acqua ghiacciata nel fango; e la gente che passa per questa Lime Street, popolane irlandesi scapigliate e sciamannate, avvolte in grandi scialli puzzolenti, bambini colle gambe nude rosse accese nel cuor dell'inverno, che corron via bubbolando dal freddo, disoccupati dalle facce sinistre o pecorine; e le file lunghe lunghe dei tranvai coll'imperiale, scatoloni giallastri coperti d'annunzi, che si muovono lentamente, su e giù, con un'andatura dondolante e rassegnata di uomini-sandwich condannati a una perlustrazione perpetua. E infine, l'oppressione che si sente in quest'angolo di mondo soffocato

da sterminate estensioni di *slums*, strade e strade d'abitazioni squallide, tutte uguali, come corsie d'un manicomio o d'una gigantesca prigione. Un inferno: a tal segno un inferno, che un Piranesi, chi sa, avrebbe potuto cavarne un capolavoro. O anche, più modestamente, un Gustave Doré, del quale se conoscete certa veduta di Londra, con un semicerchio di *mews*, ossia di case d'operai viste dal lato delle corti, ai piedi d'un viadotto su cui passa una di quelle antiche vaporiere dal collo lungo, se conoscete questa, conoscete quel che basta conoscere del Doré per dargli quel nome d'artista che tutte le sue elaborate illustrazioni dell'*Inferno* dantesco non gli meritano.¹⁸⁷

Un inferno, dunque, ma pure, d'anno in anno, or qui or là, quel nero massiccio si rompe. Ci si comincia a vedere nel buio che sembrava buio pesto, e – si trasecola – ci si scopre a pronunziare a un certo punto due magiche sillabe che parevano dimenticate per sempre insieme col sole, con l'aria soave, e con le magnifiche città di marmo e di schietta pietra: «bello» mormorano un giorno le labbra stupefatte. Dicono che gli asceti finiscano per interdirsi anche i cibi più grossolani, perché alla lunga trovan gusto perfino in un tozzo di pane raffermo. Ma io non credo d'essere ridotto a un partito così disperato, ché ogni tanto, se Dio vuole, spicco il volo verso il Sud, e l'aspetto della bellezza a diciotto carati mi è sempre familiare. Pure, tornato quassù in questo clima da *spleen* e da reumatismi, non mi ricredo; e se ieri trovavo occasione di dire una volta «bello», oggi la trovo per dirlo due volte. Se le cose van di questo passo, finirò per scrivere una monografia di Liverpool per la serie delle «Berühmte Kunststädte».

Prima di tutto, la luce di Liverpool. La luce? Non miro a un paradosso. Ripeto, non voglio scrivere un capitolo alla bernesca. Ma v'è una certa luce di Liverpool che non si trova che da queste parti. È una luce cruda, scolorante come un acido, che dà ai luoghi il tono di talune acquatinte colorate del principio del secolo scorso. È come se un primo strato di colore fosse stato lavato via, e ne rimanesse solo tanto quanto basta a suggerire le tinte. È un colore svanito, che rivela il fondo grigio della stampa. Altre volte, è come se il colore del cielo avesse dilagato, e le case paiono immerse in un'azzurrità senza limiti. Ciò accade in certi pomeriggi di calma - *weather-breeders*, li chiamano in Scozia - nel punto che il tempo si cambia, tra lo smussarsi del gelo e le prime folate del vento di sud-ovest apportatore di pioggia. Il sole blando quasi non si vede; esita basso su cortine di nubi soffici. I rami intricati degli alberi, in quell'aria uniformemente azzurrina, son come cupi coralli nel fondo d'un oceano.

Ma per godere di questi giochi di luce che, quando ci sono, sono un incanto, bisognerebbe aver le finestre di casa sul porto. Per una ragione o per l'altra, vicino al porto io non son riuscito a venirci ad abitare. Ma quando vedo che il cielo promette bene, se non ho altro da fare, corro al porto a dare un'occhiata al quadro, che è come quando a Firenze mi vien l'estro d'andare agli Uffizi. Qui, tra parentesi, c'è una galleria di quadri, e in questa galleria, oltre alla rispettabilissima collezione Roscoe con un Simone Martini che è un gioiello, figura nientedimeno che il *Sogno di Dante* del Rossetti, quello che avete tante volte visto in cartolina; ma purtroppo i colori di codesta laboriosa pittura

han perso spicco, e quel che resta oggi può sembrare l'opera cincischiata e fangosa d'un dilettante di belle promesse. C'è anche il *Trionfo degl'Innocenti* di Holman Hunt, dove le carni paion maioliche del Chini e i colori del paesaggio preparano i fuochi d'artificio nomelliniani: questo quadro fa male agli occhi. E passo sopra ai leccati pompeianismi del Leighton, eccellenti illustrazioni per le strenne dei parrucchieri.

Ma il porto fluviale è la gloria di Liverpool, quando non è sommerso in un uniforme grigiore - cosa che, ahimè, capita troppo spesso. Al principio del secolo scorso, pieno di velieri e meno aduggiato di fuliggine, quando ancora rimaneva intorno alla città una cornice di collinette, basse ma verdi, doveva offrire davvero quello spettacolo superbo di cui i viaggiatori di allora ci han trasmesso il ricordo. Ancora oggi, a certe ore, in certe circostanze, c'è da rimanerne incantati. Rammento un giorno di luglio, tre anni fa, che con l'alta marea una fila di cutters veleggiava per il fiume verso il mare e l'isola di Man, per la gara di mezzanotte. Con quelle vele bianche e rosso solferino sull'acqua turchina cupa, in quel giorno chiarissimo, il porto aveva un'aria di festa da far dimenticare molti inverni. La città, per una volta tanto, aveva abbandonato le gramaglie di nebbia; gli edifici d'arenaria rosa eran rosei davvero, cospicua tra tutti la nuova Cattedrale sulla sua altura; e la fila di nudi magazzini dell'Albert Dock, parallelepipedici allineati in un fronte, imitava, in rosso mattone, la monumentalità d'un tempio assiro: antichi parapetti d'Europa, come nella poesia del Rimbaud. I fumaioli dei vapori, verniciati di rosso, squillavano tra l'azzurro quasi fossero di lacca; i gabbiani, perfette spole candide, si libravano nell'aria con quella loro incantata

fissità, come di pesci, e il loro gridio sghignazzante non stringeva il cuore come nei giorni di tempesta. Giornate così son rare, se non in qualche bella estate, ma anche d'inverno, e col cielo mezzo coperto, la Mersey sa trarre buon partito dalla luce. Se il sole si riflette qua e là in strisce dorate, il fiume spinge in quell'oro qualche nave a tre alberi o qualche scialuppa, e col contrasto di acque plumbee e di acque splendenti, coi veli delle nebbie e delle fumate, crea uno scenario d'una profondità di sogno, sa cavare un diamante da tanto carbone.

Tutta la riva della Mersey, anche a monte del porto, ha un certo suo fascino strambo e melanconico. È un peccato che il quartiere di Dingle sia ora tutto di *slums*, abitato da povera e non sempre onesta gente. Perché se tanto tanto fosse possibile alloggiare a Grafton Street, proprio sopra al tranquillo Herculaneum Dock, io non esiterei a trasferirmi con armi e bagagli. Così, mi tocca contentarmi di farne la meta di qualche breve passeggiata dopo il tè, nei pomeriggi della domenica (qui ci si abitua a fare il *constitutional*, la camminata per conservar la salute, puntualmente alla stessa ora, come faceva Kant).

Quello che si vede dalla lunga inferriata che corona il parapetto di Grafton Street, in un crepuscolo d'inverno, non è uno spettacolo da segnalare ai lettori del Baedeker, e non lo si potrebbe, credo, godere in gruppo. Immagino che ci vorrà una certa *Stimmung* per trovarvi diletto, e son sicuro che Elio Vittorini mi darà ragione. La strada è una fila di basse casette di mattoni d'un rosso di spellatura, illuminata da acidi fanali a gas per quanto l'occhio si spinge. La simmetria è così allucinante che quasi avvince. Ma la parte della strada che è libera si

eleva immediatamente sul dock, sugli specchi d'acqua immobile tra nere dighe, con qualche rara nave, veterana degli oceani, a riposare vegliata da deboli lumi. Di domenica il dock è tranquillo come un cimitero, e l'unica forma umana che di tanto in tanto si profila sugli argini è quella d'un poliziotto di guardia nel suo lungo pastrano. A sinistra i depositi di nafta, a destra i gazometri e i fumaioli, ma di fronte, al di là del dock, vedi il fiume e l'opposta riva, e dietro, se non c'è nebbia, le colline del Galles. Chiudono l'orizzonte, verso la foce, le gru del porto di Birkenhead e le luci delle strade in pendio, lontano nel Wirral, tremule al confine del cielo crepuscolare. Di faccia, ormeggiata presso Rockferry, la *Conway*, la nave scuola, un vecchio vascello a tre alberi, garantisce un passato autentico a questo quadro senza particolari spiccatamente individuali.

Non è senza un suo fascino, questa desolata riva. Più a monte ancora, dove son finiti i docks, e stanno ora costruendo una passeggiata d'asfalto, è una distesa di squallide sabbie di color salmone, che l'alta marea ricopre, sicché vi son sempre pozze d'acqua e rivoli tra quelle sabbie, e le pietre assumono il colore di certi amuleti egizi, lapislazzuli e verde malachite, e vi son tratti borraccinosi e tratti d'un color rosso intriso dove il piede affonda. A bassa marea si può costeggiar la riva sulle sabbie, e, a chinare gli occhi, si scoprono conchigliette rosee e verdi, delicate come unghie, e neri rottami, e qualche uccello morto con le ali tutte imbiutate d'olio verdastro. Le sabbie si stendono ai piedi di rupi rosse, con staccionate in cima, e qua e là s'affaccia qualche vasta villa vittoriana. Certi giorni di foschia la nebbia opalescente par verdolina, tanto è intenso il roseo delle sabbie e

delle rupi d'arenaria. Quando la marea sale, questo paesaggio s'anima come per un brivido: s'ode il rumore dell'acqua che s'avanza flutto a flutto; le creste bianche delle ondine effervescenti fanno ballonzolare le boe; appaiono barche dalle vele del colore rugginoso delle foglie morte. Allora non è raro vedere alcuni uomini coi calzoni rimboccati sulle gambe d'un bianco latteo scendere nella fanghiglia nera a preparare un'informe carcassa di burchio che è stato al secco per tutto il tempo della marea bassa. Il suono dei loro martelli che picchiano sugli scalmi si propaga nel silenzio. Gli uomini accomodano dei remi, imbrogliano delle corde, con un'aria misteriosa e furtiva come se si preparassero alla perlustrazione d'una cloaca. Quando il mare lambe la barca, gli uomini la disincagliano con una spinta e vi saltan dentro, calzati di neri stivali di fango. Mentre uno rema, gli altri si stropicciano le gambe lorde. La marea li trascina verso levante. A un certo punto issano uno straccio di vela.

Risalendo il fiume, è sempre lo stesso paesaggio; ma a Grassendale e a Cressington, due antichi parchi convertiti in area fabbricabile, le case arrivano sul fiume, allineate su una terrazza deserta. Queste son case di benestanti, e qui gioverebbe abitare, non fosse che l'aria è così melanconica con quel suo persistente odore d'alga e di muffa, e che la prima cosa a cui si pensa a guardare le mute facciate dei villini è una storia di spiriti o un romanzo poliziesco. V'è soprattutto una casa verniciata di crema, con nere cornici alla porta e alle finestre, da cui s'esala talvolta un suono svanito di pianoforte, così irreparabilmente suggestiva che di sicuro vi dev'essere qualche malia. Presso la ringhiera, la lunga terrazza è orlata d'una striscia di

praticello, e sotto son le sabbie rosa, rigate di serpeggianti rivoletti, e gli unici suoni che s'odono sempre sono gridi di gabbiani e urli delle lontane sirene del porto. Alle finestre delle case non ho visto mai affacciarsi nessuno; ma ci sono molti appigionasi. M'immagino che alla fine anche i più insensibili inglesi si sentan penetrati dalla enorme malinconia di questi paraggi, e scappino in tempo. Pure, a tornarci di tanto in tanto, come si torna a una sconsolata pagina di Hardy, non fa male.

In verità, anche nell'inverno più tempestoso, purché sia tempestoso e non soltanto *dull*, grigio morto, questa poco amena parte del mondo può avere una sua aspra bellezza. Ci son giornate di vento formidabile, un vento che rumoreggia tra gli alberi come uno sbattio di grandi vele, mentre passan per il cielo nuvole d'inchiostro velocissime, e dai campi, qua e là, s'avventa in faccia un acre fumo di fuscelli bruciati, e il suo selvaggio e gradevole odore. La fiamma è rossa e violetta come quella del rum sul *plum-pudding*. Si presenta il Natale. Certi grigi tronchi di faggio, lisci, come verniciati, son pezzati di nero come gole di camino. Sulla strada d'asfalto bagnata di pioggia l'olio delle automobili ha lasciato tracce screziate e iridate a guisa di code di pavone. Uno stormo d'anatre selvatiche passa strillando un suo *Go on, go on* sconcolato.

Dalla parte di sud-est la città è cinta di parchi, antiche tenute aperte ora al pubblico. Allerton Estate è il più bello. Ne han fatto un campo di golf, e d'autunno sul verde dei prati si muovono i giocatori che indossan giubbe di cuoio lionato come per imitare il colore delle foglie dei grandi alberi intorno. La facciata della villa è in stile classico, e al suo colonnato dorico fa riscontro,

su un prato, un finto obelisco d'arenaria rosa. Tra gli alberi spiccano i tronchi delle betulle come rivestiti di seta d'un grigio argenteo pallidamente roseo, lavorata a strani tatuaggi: cortecce che hanno talvolta squisitezze di kakemòno. Siccome il parco si stende su una collinetta, dallo spiazzo di fronte alla villa si scorge la Mersey a cui il debole sole dà riflessi di sangue rosa. D'ottobre il giardino del parco, cinto di muri di mattone, offre l'annuale parata di dalie allineate trionfalmente sul *herbaceous border*, fiori abbaglianti coi loro rossi e i loro gialli sulfurei contro i cieli d'un celeste pastello. Anche dopo che il sole è calato la luce sembra indugiarsi sulle dalie; splendono nell'ultimo barlume come fiori di Odilon Redon.

Oh, quando piace al cielo, questo grigio angolo del Nord sa rivestirsi dei colori più delicati! È proprio a due passi di qui, a Parkgate, che Turner dipinse. Paesaggi, quelli di Turner, propriamente non sono, ma grandi effetti di colore. Ché qui il paesaggio non ha linee risentite come nei paesi mediterranei, ma offre come una materia informe da cui la bacchetta magica del sole caverà qualche solenne fantasmagoria. Il villaggio di Parkgate è una fila di case sulle sabbie dell'estuario della Dee; e i cittadini di Liverpool ci vanno per far cavalcate sulle sabbie, per nuotare nella piscina, e per mangiare i gamberetti, che qui vengono offerti in quasi ogni casa improvvisatasi sala da tè: *Shrimps daily*, si legge a due su ogni tre finestre. Il villaggio fu un tempo porto fiorente: di qui, ricordiamo, salpò il Lycidas di Milton per il fatale viaggio; su questa riva passò l'ombra di Lady Hamilton... Sarà, ma Lady Hamilton io non ce la vedo; quello che vedo mi rassomiglia piuttosto un

villaggio olandese, ch  una cert'aria di famiglia con Veere o Harderwijk c' .

Dinanzi alla vastit  del paesaggio fluviale, la fila di case quasi scompare. Le colline del Galles, all'altra riva, son le sole apparenze che abbiano peso; ch  delicate sono le sabbie, e tenui le grandi nubi che sostano sull'estuario. Le colline del Galles, in questo vuoto scenario di nubi e di sabbie, han pure qualcosa d'irreale, come una fata morgana. Le sabbie son patinate di salsedine; il fiume scintilla come una lama, laggi . Nelle pozze d'acqua, per la gran distesa di secche, qua e l  dei bimbi sguazzano coi piedi nudi, l'estate. Dalla parte di terra le sabbie son limitate da una verde linea d'erba: i pantani; verso il mare, qua e l , qualche barca in secco, inclinata, una trave inverdita, un' ncora. Su queste secche passeggiano molti uccelli acquatici, come nella landa trasognata della Morte di Procri di Piero di Cosimo. Nel silenzio squilla lungamente un carillon, tanto per completare l'impressione d'Olanda.

Ci  che questo paesaggio possa diventare in certe condizioni di luce, il Turner ha cercato di fissarlo sulla tela. Ma non   che uno scialbo riflesso del vero. Rarissimo vero, ma una volta almeno m'  capitato di trovarmi, un pomeriggio di febbraio, a Caldy, in un istante che nessun Turner sapr  mai riprodurre. Caldy   una collinetta d'arenaria rosa, a nord di Parkgate, tutta coperta di cupe ginestre, che, di primavera, esplodono in una gaiezza di fiori gialli. Anche di febbraio, senza fiori, le ginestre son belle, con quel loro ispido verde cupo cos  intenso, che par fatto apposta per risaltare su questi cieli pallidi, come per essi par fatto apposta il tronco argenteo delle betulle, l'albero del Wirral. Come

dire quale apparisse l'estuario della Dee in quel tardo pomeriggio di febbraio illuminato da un sole ancor giallo nel gelido e limpido cielo? Nitide le montagne del Galles sul cielo occidentale appena imporporato; e, sulla riva dov'io ero, West Kirby, distesa di villini fabbricati in serie, trasformata da un tenue velo azzurrino in un'indecifrabile città favolosa; l'acqua della Dee, all'estuario, come una pasta di vetro azzurro, un liquido stregato, d'un azzurro di pervinca; e quest'azzurro ramificato in tutti i rivoletti e le pozze della landa sabbiosa, e i lontani contorni della terra, dalla parte del mare, intagliati come le gemme, conferivano al paesaggio non so che carattere minerale, d'una freddezza distante e, se è possibile, appassionata. Una vampa azzurra, senza calore, come lo sguardo d'un occhio cerulo, freddo e tenero insieme: come dire questa stregheria? Turner ne avrebbe potuto rendere il colore, ma non la qualità di splendido minerale: e poi, che sarebbe stata l'immagine senza quel gran silenzio che pareva emanarne?

Sta bene, direte, tutto questo: ma non è città. Son dintorni, e dintorni visti in condizioni eccezionali. Ma la città, poi, che cos'è? Dite piuttosto: che cos'era, o che cosa avrebbe potuto essere. Liverpool, al principio del secolo scorso, avrebbe potuto chiamarsi una bella città. Per quel che possiamo arguire dalle vecchie stampe... Ah, le vecchie stampe! Un'altra stregheria, forse. Ma alcuni degli edifici d'allora sono in piedi ancora oggi e, pure sommersi nella valanga di costruzioni posteriori, attestano un'epoca di gusto e d'armonia quale il mondo, temo, non conoscerà più per un pezzo. Purtroppo Liverpool è stata più fortunata di Bristol nel commercio, col risultato che mentre a Bristol

l'architettura giorgiana dà ancora un carattere alla città, a Liverpool gli edifici di quell'epoca bisogna andarseli a cercare, e son pochi, e non bastano a propagare intorno la loro aura, un po' classica e fredda, ma come nessun'altra armoniosa. Oggi, sull'esempio dell'America, son tornati al classicismo di tipo giorgiano, standardizzato, cementizio, d'accordo, ma insomma fan del loro meglio. Ogni tanto demoliscono una di quelle buie mostruosità neogotiche, per far posto a un grosso dado candido, con qualche colonna ionica e qualche ornato classicheggiante, infinitamente più supportabile. Ma il neogotico, il Gothic Revival, ha disgraziatamente coinciso col periodo più prospero della città, nel secolo scorso, sicché lo trovi dappertutto, indistruttibile fungosità di bifore, di torrioncelli, di mattoni gialli e rossi verniciati a fuoco, e di granito color salciccia, che ti guastano il piacere di visitare Lubecca.¹⁸⁸ E insomma, diciamolo pure, a dispetto della teoria estetica che c'insegna che il bello è espressione raggiunta, non importa in che stile: la superiorità dello stile classico sul gotico mi par dimostrata da questo, che le imitazioni di stile classico, per quanto accademiche, son sempre degne, mentre le imitazioni del gotico (e, naturalmente, del barocco) sono un oltraggio agli occhi.



*Clarac, Carolina Murat e i suoi figli
nella Reggia di Napoli, Roma, Coll. M. Praz*

Eppure in una città fumosa del Nord, si direbbe, lo stile più adatto non pare quello del Partenone. Saint George's Hall, l'edificio classico che vi sta di fronte appena usciti dalla stazione, così annerito dal fumo non pare gran che, eppure

lo dicono il più bel monumento di Greek Revival sorto in Inghilterra nella prima metà del secolo scorso. Se quel nero fosse basalto, forse si potrebbe difendere, ma quel nero è opaco carbone, e le greche proporzioni non si colgono più, in quella uniforme carboniera. Per conto mio, Saint George's Hall ve l'abbandono: sarà per via della disarmonia delle cose circostanti, qui un albergone neogotico e una tettoia di stazione, là una filza digradante di bassi edifici neoclassici, qua un cinematografo moderno bianco bianco come un albergo diurno, sarà per questa impossibile miscela circostante, o per la sua stessa colossaltà, Saint George's Hall non mi entusiasma. Quando parlo di classicismo inglese, parlo di classicismo d'architettura domestica, di quello che gli Adams tolsero dal Palazzo di Spalato e dalle tombe della via Latina, e raffinarono non senza qualche leziosaggine, e che gli architetti della Regency irrobustirono sull'esempio dello stile Impero.

La Town Hall, il Municipio di Liverpool, pur essendo un edificio pubblico, ha proporzioni modeste, che appaiono quasi meschine oggi, accanto ai grandi cubi di calcestruzzo che gli sorgono accanto; e se è malagevole gustarne l'armonia al di fuori, basta entrare in quelle sale di belle proporzioni, decorate di sobri stucchi, e ammobiliate in quello stile Regency che è un Impero con qualche nostalgia settecentesca, e con ottone intarsiato oltreché applicato, per respirare un'aria di nobiltà che vi riposa degli orrori del neogotico così poco monumentali, e dei tranvai monumentali troppo. Con il Municipio a un capo, e la Custom House, la Dogana, anch'essa un edificio classico a cupola, all'altro, Castle Street avrebbe potuto non dico gareggiare con Pulteney Street di Bath, ma almeno esserle

vicina per armoniosa distinzione. Invece... Invece il viaggiatore frettoloso, che di solito traversa Liverpool per imbarcarsi, o, sbarcando da un transatlantico, non dà neanche un'occhiata alla Town Hall e alla Custom House, e vede solo Castle Street, Lord Street, Church Street, Lime Street, e anche se è un americano del Missouri sospetta che, se il brutto esiste, qui è il suo altare privilegiato. Invano, da uno spiraglio di Church Street, gli farà un disperato richiamo il Bluecoat Hospital, il bell'edificio del 1717, in stile olandese, ultima reliquia dell'antico centro della città. O, se il forestiero esplora il quartiere cinese, va in cerca del pittoresco delle rificolone e delle uova stagionate, e non s'accorge che molte di quelle case di Pitt Street conservano una nobile impronta d'architettura giorgiana, e, malate come sono di febbre gialla, pur lasciano trasparire una bellezza velata e offuscata, ma non del tutto guasta dal languore mortale.

Di queste strade e piazze che un tempo furono abitazioni di facoltosi commercianti, e ora sono abbandonate all'infima plebe, agli emigranti scandinavi e alla gente di colore, ne restano ancora parecchie nel quartiere tra la nuova Cattedrale e i docks. Son case come se ne vedono a Londra in Bloomsbury, con la decorazione tutta concentrata nelle porte fiancheggiate da due colonne e ornate, nella parte superiore, d'una luce a ventaglio, quegli squisiti *fanlights* che fan subito pensare alle grazie pompeiane degli Adams. Le case son di mattoni d'un rosso vinato, e le finestre a saracinesca hanno spesso un balconcino di ferro al primo piano, lavorato a greche, a palmette, a balaustri. Se gl'inquilini posson permetterselo, verniciano le cornici delle finestre d'un color crema o d'un nero lucido che fanno un bel

vedere; ma di solito gl'inquilini son povera gente, sicché i vetri rotti han toppe di carta, e le colonne e gli scalini della porta sono sbreccati; qua e là un rozzo cartello scritto a mano segnala qualche commercio o qualche mestiere minuto.

C'è una strada dal nome soave, Lydia Anne Street. (A dir la verità, ci sono altre due strade a Liverpool con nomi similmente soavi, Mary Anne Street e Phoebe Anne Street, ma in codeste di soave non c'è che il nome). Lydia Anne era una Delacroix, rispettabilissima famiglia d'Ugonotti che una volta qui risiedeva; perché, come dicevo, una volta questo quartiere ospitava gente facoltosa. La principale fonte di ricchezza dei grandi mercanti di Liverpool, nel Settecento, era il cosiddetto West India Commerce: esportavano tessuti e chincaglie, importavano zucchero, rum e melassa; ma dietro questo innocente bilancio c'era di più e di meglio: né più né meno che la tratta dei negri. Questi eccellenti negrieri di Liverpool preparavano la Guerra di Secessione e la questione della gente di colore in America, preparavano i linciaggi, gli spirituals e il jazz, ma che potevano saperne loro? Non per questo i loro sonni erano meno tranquilli nelle nitide case giorgiane di Great George Square e di Kent Square: della grande piazza con le case dai frontoni monumentali e, in mezzo, il suo quieto giardino; della piccola piazzetta rettangolare aperta solo sui due lati più brevi, con le porte delle case accoppiate a due a due sulle doppie gradinate, coi cornicioni adorni quale d'una testa di capro, quale d'un'urna, quale d'una ghirlanda. La piazzetta pare oggi uno squallido campiello, abitata com'è da cinesi e da poveri bianchi, e i bambini meticci ruzzano sui ciottoli ineguali tra cui cresce l'erba.

Forse un giorno si potrà passeggiare per queste strade come tra le rovine d'un'altra Pompei, e qua una colonna, là un ornato architrave, là un balconcino grecheggiante, ricorderanno la storia d'un grande emporio del Nord, che visse e prosperò pur sotto il fumo dei suoi cento piccoli vesuvi d'officine, e poi decadde, quando l'asse del mondo si spostò a occidente. Già si pregusta una melanconica aria di cose per sempre defunte, in queste decadute strade di Liverpool per le quali passa talvolta, Geremia senza pretese, qualche vecchio straccione che lento e rauco salmodia un inno salvazionista, e poi, se i monelli troppo lo stuzzicano, torce il collo di tartaruga e fa un urlaccio: *Get away varmint!*

La decadenza non s'è ancora tanto estesa nelle strade e nelle piazze al di là della Cattedrale, sorte al principio del secolo scorso coll'ampliarsi della città, nello stesso stile giorgiano. Anzi, Rodney Street è tutta lucente e civettuola, e se non fosse qua e là un odore d'ospedale, o il rapido passaggio d'una nurse, o la sosta d'un'automobile da cui scende, sostenuto sotto le ascelle, qualche invalido, le più deliziose fantasie settecentesche potrebbero presentarsi alla mente. Ma il nome di Rodney Street non suggerisce portantine, parrucche e spadini, ma barelle, maschere anestetiche e bisturi: è la strada dei medici e dei cerusici, famosa in tutta l'Inghilterra e al di là dei confini.

Più oltre, Falkner Square e Abercromby Square sono ancora abitate da borghesi o occupate da scuole dell'università, e col loro giardino nel mezzo, tra case basse e nitide, arieggiano una Bloomsbury provinciale, meno solenne e

frondosa, con un po' più di cielo, sia pure grigio, e un po' più di silenzio.

Tutto questo il forestiero non vede, come non vede certe parti di Birkenhead, la minore sorella di Liverpool sull'altra riva della Mersey, quieti quartieri di case costruite al principio del regno di Vittoria, con ampi giardini cupi d'abeti d'Austria, e bei crocicchi di strade, ampiamente disegnati, con superbe curve di muri in leggero pendio, muri color ocra o color caffè crema, con qualche isola di campagna disseminata tra le ville: un sentiero erboso, gradini tagliati nella viva roccia, un antico cottage imbiancato a calce, con le imposte verdi, una fattoria di pietra grigia con verdi riflessi di licheni e imposte rosso cinabro, e paglia per terra e odore di stalla.

Neanche saprà, il frettoloso forestiero, che in tante di quelle villette simmetriche del Wirral, villette uguali di mattoni gialli e rossi in uguali solitarie strade, ciascuna con i suoi *bay-windows* che danno a una fila di case uno sgradevole aspetto ondulato d'interminabili quinte di scena, sono ammassati tesori di cattivo gusto, la quintessenza del più grottesco vittoriano, che un giorno forse meriterà un posto nei musei del costume. Vivon là, di solito, mogli e vedove di capitani di lungo corso, col salotto pieno di litografie e di oleografie in cornici pesanti e in paspartù dorati: di solito, paesaggi di lago pieni di sfumature, riflessi di luna sull'acqua, e romantici promontori nella nebbia. Grossi vasi pseudo-cinesi, elefanti d'ebano, ricordo d'un viaggio in India, sofà vittoriani coperti di peluche rossa, vecchi ritratti di famiglia (uomini in tuba, donne con le maniche a cosciotto di montone, come dicono quassù): tali sono le usuali delizie di questi soffocanti salotti, con, presso la finestra,

tra le tende ricamate, l'immancabile trespolo col vaso di coccio brillante e la pianta spiovente: e per tutta la casa l'odore del vecchio cane si mescola con quello degli eterni cavoli.

Ma chi conosce codeste case, sa che sul caminetto c'è sempre una bottiglia verde coricata, con dentro un bastimentino a tre o a quattro alberi, e il suo bravo *Union Jack*, e si domanda come mai tanti marinari che han viaggiato il mondo per lungo e per largo, e conoscono i bei paesi dove il sole sempre verna, non sognino di meglio, per la vecchiaia, che di venirsi a riposare in una di queste orribili case, tra questi oggetti grotteschi, in quest'aria nera, se non forse perché l'amore, anche quello del proprio paese, è provvidenzialmente un cieco nume.

Le belle navi e le belle case

Parecchio tempo fa mi capitò d'acquistare un servizio di sei piatti di Vienna (di cui uno, purtroppo, rotto) piuttosto insoliti. Nel bordo di ciascuno si svolgeva una diversa veduta del Tamigi, sicché a mettere insieme i piatti si aveva una veduta dell'intero corso del fiume da Londra all'estuario come in quei panorami avvolgibili racchiusi in un rullo nitidamente verniciato alle armi d'Inghilterra col leone e il liocorno che andavan di moda ai primi dell'Ottocento. I piatti recano la data del 1828 e in uno di essi spicca, sulle bianche ripe di Dover, la «Country House of Sir Sidney Smith». È probabile che il servizio fosse ordinato dal celebre e vanitoso ammiraglio che prese parte al Congresso di Vienna. Questa ispezione immaginaria era quanto io conoscevo delle rive del Tamigi fino a poco tempo fa, ché sebbene molti siano stati i miei soggiorni a Londra, mai non avevo percorso il fiume su una nave; e in quei piatti vedevo verdi colline sotto un cielo pallidamente celeste in parte coperto da cortine di nuvole scure, e una quantità di velieri, alcuni sfarzosamente pavesati, su acque d'un bel verdolino increspato d'onde che gli davan l'aspetto della squamosa assisa di certi pesci: paesaggio nell'insieme assai pastorale che faceva pensare al *sweet Thames, run softly...* di Spenser e ai versi di Denham sul fiume «sebbene profondo, pur chiaro, sebbene soave, pur non privo di vivacità, forte senza furore, e pieno senza straripare». Ma al principio dell'Ottocento s'erano appena cominciati a costruire i primi

docks; quelli di St. Katharine, accanto al Tower Bridge, proprio nel 1828, la data dei miei piatti.

Ora, a un secolo e mezzo di distanza, era diverso l'aspetto del fiume che percorrevamo un giorno del luglio 1956, su uno yacht offertoci per la gita dalle autorità del porto di Londra, in un pomeriggio in cui il sole trapelava appena da un velario di nuvole. Una volta lasciati addietro la Torre di Londra coi suoi passamani di pietre bianche che la imparentano ai fari e ai gabbiani, e il massiccio ponte le cui due torri sembrano emergere da una cattedrale sommersa, pochi erano i punti che conoscevo sul fiume. S'affacciavano sulla sponda le due piccole taverne, The Prospect of Whitby, The Grapes; ero stato nella seconda quattro anni prima con Filippo Donini, e ora rivedevo, dietro le filigranate foreste di gru, le conchiglie tortili color cinerino dei campanili delle chiese settecentesche dell'East End di Londra. Ed ero stato a Greenwich in un giorno indimenticabile, allorché i venditori di giornali gridavano il sovvertimento dello statuto di Danzica. Greenwich ora, vista dal fiume, era molto diversa dai due calmi corpi di bianchi palazzi sotto la collina verde che conoscevo nel piatto di Vienna; i palazzi eran là, la collina era quella, ma lì s'era insediata una fabbrica le cui grosse ciminiere soffocavano ogni richiamo pastorale. Né si pensava che lì, a Deptford, Christopher Marlowe era stato ucciso in una taverna, e Pietro il Grande aveva lavorato per tre mesi in un cantiere navale.

Tutto era acciaio, fumo, spuma, nuvola, infinite sfumature di grigio su cui spiccavano qua e là la fascia d'un fumaiolo, i cerchi rossi delle escubie di qualche nave, una flottiglia di chiatte rossicce.

Strane sembravano, come frammenti d'un altro mondo, le bianche guglie neoclassiche delle chiese dietro i docks, e inammissibili certe sponde dove cresceva l'erba, in questo paesaggio metallico da cui ogni vegetazione pareva proscritta, tra due file di gru come tra un doppio colonnato. Poi a un tratto apparve il sole, e tutto si fece celeste, leggero, come sostenuto in bilico sulle ali dei gabbiani: in questa luminosità improvvisa anche l'odore di fumo era inebriante, e ogni combinazione di colori diventava prodigio. Mi commossero come prati primaverili una chiatta rossa coperta da un telone verde, un vaporino dipinto di giallo e di rosso della National Benzole Company accanto a una struttura metallica verde e a un grande pennacchio di fumo bianco. Mi parvero solenni come templi i Millennium Mills e un altro edificio vicino le cui profonde scanalature verticali simulavano un ordine di colonne: la prima di queste moli era chiara, scura l'altra. Su una riva c'era un vapore a palette col lungo fumaiolo nero, come quelli che navigavano sul Mississippi; piccole barche a vela e a motore risalivano il fiume ostentando con fierezza nomi come *Lady Jane* e *Thalatta*. Ma a entrare nei Royal Docks era come entrare in vaste cattedrali, in vaste serre di navi, allineate una dietro l'altra come preziose piante dai nomi esotici, o come altari privilegiati, come confessionali per tutte le lingue del mondo. *Malabar* - spiegava uno dei funzionari del porto descrivendo destinazione e carico di varie navi - andava a Karaci, Bombay, Calcutta; *Sunda* a Padang e Singapore; *North Star*, una bella nave bianca molto moderna, verde sotto il livello dell'acqua, andava in Brasile. In quel momento *Malabar* stava caricando due grossi colli d'un bel colore indaco.

Altre navi trasportavano caucciù, altre legname e grano; dalla Nuova Zelanda venivano pere e mele. C'era accanto a me una giovane inglese che aveva viaggiato un po' dappertutto nel mondo, che a veder tra le navi una chiamata *Corfù* si commosse come all'incontro d'una persona cara; su quella nave da carico aveva fatto anni prima un viaggio a Singapore. Qui gli estremi della terra s'incontravano, e il porto ti appariva come un cuore a cui affluiva e da cui defluiva il sangue del mondo. Altrove la storia d'Inghilterra ti sorgeva davanti con questo o quell'aspetto di solenne *pageant*, di costume pieno d'incanto, ma qui era la vita stessa e il senso d'un impero che ti si spiegavano sotto gli occhi.

L'ho visto da vicino così tardi, il porto di Londra, e ora m'accorgo che è la prima cosa che uno straniero dovrebbe visitare lassù. È lo spettacolo che dà la chiave di tutto, della lingua inglese così accogliente per i vocaboli delle lingue più strane, e di quella loro letteratura dagli orizzonti vasti, che ha dato fondo ai motivi più intimi e incomunicabili dell'anima nazionale, e a quelli più esotici e lontani d'ogni paese del mondo. E dopo aver visto il porto di Londra, consiglierai a chi si recasse per la prima volta in Inghilterra di visitare i grandi palazzi di Londra, che non sono, come i grandi palazzi nostri, dentro la città, ma fuori di essa: quelle *country-houses* di cui l'Inghilterra è piena, e di cui esiste nei dintorni di Londra una prodigiosa costellazione. Così per Hampton Court, Hatfield House, Ham House, Kenwood, Osterley Park, Syon House, lo straniero potrebbe passare come attraverso successive stanze d'un museo retrospettivo della storia, dell'arredamento e del costume.

Hatfield House fu costruita per i Cecil durante il regno di Giacomo I, ma è piena delle memorie del regno d'Elisabetta, non foss'altro perché ci sono vari ritratti della Regina, e perché essa abitò nell'edificio che precedette la presente costruzione per tre anni durante il regno di sua sorella Maria, e sotto una quercia del parco ebbe la notizia della sua assunzione al trono. Qui si custodisce qualcosa di più intimo della sua corona: il cappello di merletto di paglia che d'estate portava in giardino, e le sue calze traforate di seta gialla, d'un giallo mostarda, che sopra il ginocchio s'allargano come stivali di moschettiere. In un ritratto ella ci appare come Diana, in un altro in abito nero con guarnizioni dorate, in un altro ancora, il «ritratto dell'arcobaleno», munita d'attributi allegorici, in un vestito tempestato di lingue, orecchie e labbra; e c'è anche un ritratto di Maria Stuarda prigioniera, nerovestita, con croce pettorale e rosario alla cintola. L'alto soffitto a botte dell'immensa Marble Hall è decorato all'italiana, con quadri riportati incastonati nel legno bruno adorno di fregi d'oro; e questo soffitto, cogli arazzi verdolini delle pareti, l'alto zoccolo di legno d'un cupo color di miele a cui sono appesi i quadri, il pavimento a scacchi bianchi e neri e le gallerie scolpite e traforate dei due lati più brevi della sala, colpisce come un accordo musicale ricco e profondo, folto come un mazzo di diversi fiori. Come amavano folta di metafore la poesia, amavano gli appartamenti coperti in ogni palmo d'invenzioni gaie e preziose. Questo stesso gusto lo ritrovi in ogni sala di Hatfield House: nei soffitti di legno di color lionato decorati d'intrecci dedalei come quelle legature francesi del Cinquecento che van sotto il nome di Grolier; nella scala di legno polito sulla cui balaustrata si

levano statue di putti e di animali araldici; negli alti camini di marmi policromi, sontuosi come le nostre tombe cinquecentesche; e nei giardini all'italiana le cui aiuole di vivaci fiori s'irrigidiscono come in un mosaico di pietre dure. Un particolare che passa inosservato da tutti gli stranieri fuorché dagli italiani: sopra una porta della Long Gallery c'è un grande ritratto a olio di Vittorio Emanuele III giovane, che qui fu ospite di Lord Salisbury. Dalle finestre di Hatfield House, oltre i cancelli dei giardini, si scorgono grandi prati regolari circondati da alberi solenni, e nei prati pascolano vacche brune. Questo è l'involucro pastorale che custodisce e ravvolge come in un grande mallo verde lo scrigno prezioso della casa.

Così, di umidi prati fioriti dei bianchi fiori del cerfoglio selvatico che poeticamente chiamano «merletto della Madonna» o «ricamo della regina Anna», è circondata pure Ham House, la villa di stile arieggiante all'olandese, dell'epoca della Restaurazione, dove regnò una delle più avvenenti e avventurose nobildonne di quel tempo, Elizabeth Dysart duchessa di Lauderdale. Forse perché la visitai in un dolce pomeriggio piovigginoso di luglio che aveva stimolato ben pochi visitatori, forse perché qui la visita non aveva luogo sotto l'egida di nessuna guida, e potevo a mio agio vagare per le stanze, e perché queste stanze erano relativamente piccole ed intime, di Ham House conservo un ricordo come d'una casa in cui avessi, sia pure per brevissima stagione, abitato, assaporandone la riposante e odorosa quiete. Soffitti dorati a profondi cassettoni con quadri riportati che ripetevano in miniatura un tipo visto nel Palazzo dei Dogi, gambe tortili di tavoli e poltrone, colonne tortili dorate di un camino, rabeschi di scagliola verde

e bianca su fondo nero, d'un altro camino, sbiaditi velluti genovesi, tappeti persiani trascolorati dall'età, arazzi dai colori attenuati, e certi mobili di lacca decorati di mazzi di vivaci fiori su fondo nero, e uno stipo tutto d'avorio, crespo come una conchiglia, tutto questo prezioso arredo s'ispirava a un barocco domestico che traduceva in sommessa musica da camera il solenne barocco del Sud. Nella lunga galleria di ritratti al primo piano mi colpì quello della contessa di Southampton, non un'opera d'arte notevole, ma così squisita nell'accordo tra il bel vestito rosso acceso della dama, le sue rosse labbra, il suo seno rosa pallido, e le rose incarnate sul tavolo dinanzi a lei, che si pensava a quelle poesie di Robert Herrick che tessono eleganti variazioni sul color ciliegia delle labbra della donna amata, *Cherry-Ripe* e *The Weeping Cherry*, quel color ciliegia che sbalordiva per la sua finezza i rubini, i coralli e le porpore,

*... Which Rubies, Corralls, Scarlets, all
For tincture, wonder at.*

Le belle case e le belle navi: due aspetti dell'Inghilterra che forse non è un arbitrio poetico mettere accanto.

Ville sui fiumi

Li avevamo visti nei quadri dei pittori eroici tra il Sette e l'Ottocento certi paesaggi elegiaci di fiumi solenni tra rive distanti o di tranquille marine cosparse di vele bianche e d'isolette, con in primo piano qualche albero maestoso o il verde merletto di salici piangenti, li avevamo visti nella luce dorata d'un imitatore del Lorenese o nella fredda luce cilestrina e argentea di Philipp Hackert, e non ci avevamo creduto. Perché il paesaggio italico, a cui quelle tele si professavano ispirate, non era così vasto, così sublimato in un astratto incanto d'eliso; forse la Campagna romana aveva tale vastità, ma sempre con qualcosa di arido, di desolato che in quelle tele mancava, o tale ubertosa felicità poteva trovarsi sul Golfo di Napoli, ma accompagnata allora da qualcosa di bizzarro e d'imprevisto, qualche tratto molto individuale di rocce e di promontori, che pure mancava in quelle elegiache tele. E avevamo pensato che l'aspirazione neoclassica dei pittori avesse così trasfigurato in virgiliana dolcezza, nobile e vaga come gli esametri dei seminaristi, irreperibile su questa terra, sparsi elementi raccolti tra le nostre campagne e le nostre marine.

Ma sulla costa atlantica dell'America quel tipo di paesaggio esiste in natura, non ha bisogno di nessuna sublimazione da parte del pittore, e dalla baia di Salem alle rive del Potomac, del Severn, del Rappahannock, del James, è una tale dovizia di paesaggi ideali, di rive elegiache, di vasti specchi d'acqua interrotti da lunghe lingue di terra boscose, penisole e isole scandite

come lenti esametri, quasi create dal suono d'un flauto pastorale per inscendarvi un mito o un idillio.

Volgevo il dorso alle ferree città industriali, e mi trovavo in casa di conoscenti per la fine della settimana, e la scena era sempre la stessa: una villetta sull'erma sponda erbosa d'uno specchio d'acqua, ma che sponda era quella, che trampolino di sogni, dinanzi a che quieta illimitata distesa di linee orizzontali, sotto che distante e leggera cupola di cielo (quando io parlavo di nostalgia, una giovane americana mi disse che anche lei provò nostalgia, a Roma: il cielo a Roma era così vicino, così basso!). Mount Hope Bay: una baia con qualche isoletta, qualche barca, come esile farfalla bianca appena posata sullo specchio dell'acqua; pensavo alle solitudini acquatiche di Piero di Cosimo. Da queste parti il vescovo Berkeley scrisse il dialogo contro i liberi pensatori, e quale luogo poteva essere più appropriato? La baia di Salem da una casa di Beverly: quanto tempo son rimasto a contemplare quello specchio d'acqua d'un azzurro delicato sotto il sole della prima mattina, al di là di due alberi dai rami contorti sulla sponda verde in declivio: quel gran riposo di luce azzurrina, l'acqua appena distinta dal cielo per un'azzurrità un po' più sostenuta!

Come dovevano esser felici gl'Indiani quand'eran soli su queste rive; ma come i fanciulli essi non erano articolati, e la loro felicità non la sapremo mai. E nessun Wordsworth ha mai cantato queste estatiche rive. Qualche isoletta boscosa, qualche vela al primo incresparsi delle onde, qualche farfalla bianca, qualche gabbiano. Qualcuno nell'antica stalla adattata a casa in fondo al giardino batte

un chiodo ritmicamente, nei prati i grilli intonano il loro monotono coro. La quiete scandita dai pochi rumori attutiti nel grande spazio finisce per dare alla testa come un filtro, è inebriante come l'odore del fieno nelle solitudini alpine. Il paesaggio contemplato questa mattina si salda con quello visto iersera degli acquitrini di Ipswich che con la marea alta alla luce del tramonto eran diventati un'opale di magica traslucenza, tra i ciuffi delle erbe palustri di un verde rugginoso, e qualche raro falò su una riva remota. Così le giornate potrebbero passare abbandonandosi all'insensibile progressione delle ore tranquille, lasciandosi affascinare dai gesti carezzevoli di quella invisibile mano che tesse e ritesse una scena d'acque, di boschi e di cielo.

Altre volte un cielo arancione al tramonto, leggero e trasparente come una cupola d'oro, o un traghetto del Corrottoman, in un pomeriggio perfetto di settembre, le acque azzurre, il cielo terso, l'assenza di tracce dell'uomo sulle rive, il volo d'un airone bianco, davano l'impressione di vivere nell'America di Chateaubriand. Ma la scena che più di frequente evocava un clima d'eliso era quella dalla sponda d'un fiume, a Bushfield o a Wakefield, un prato, uno specchio d'acqua, una sottile lingua di terra, penisola o isola, e dietro altre acque più azzurre e la linea azzurrina dell'altra sponda, e sulla riva diversi alberi, un ginepro, un albero della gomma, un noce, allineati come in un quadro primitivo, e le erbe palustri verdichiare nelle chiare acque presso la riva. O a Westover sul fiume James, dai cui ampi prati dagli alberi antichi, pioppi, cedri, magnolie, si domina una vista di dorate anse fluviali e di boschi sull'altra sponda, tra cui un ospite del 1783 poteva discernere le dimore di

sei gentiluomini, e ora non se ne vede più alcuna, ch  il fuoco e l'abbandono hanno distrutto molte ville anche nel Nuovo Mondo.

Paesaggi come questi non avevano neppure bisogno di bianchi colonnati per chiamarsi neoclassici; anzi, quando le ville vennero, quando anche a quelle pi  antiche dalle sobrie facciate di mattoni evocanti l'Olanda si aggiunse il candido portico d'alte colonne, esse parvero inserirsi come corollari inevitabili in un mondo gi  preparato a riceverle, ch  qui veramente il neoclassicismo   a casa sua, non   mai imposto a un paesaggio alieno o ripugnante. Se mai, tale   la pienezza del modulo neoclassico del paese, che ci si pu  rammaricare spesso che di troppo inferiore sia l'opera dell'uomo al magnifico fondale offerto dalla natura. In nessun caso la villa s'impone ai dintorni, in nessun caso domina il paesaggio come certe nostre ville o certe *country-houses* inglesi, o castelli di Francia o di Germania. La villa   modesta, sovente   una riduzione su piccola scala d'un modello estratto da qualche trattato europeo - Mount Airy, per esempio,   copiata da una facciata nell'*Architettura* di James Gibbs. La villa di Washington, Mount Vernon, ha la leggerezza d'uno scenario posticcio di balletto russo, la fragilit  d'una casa messa insieme da un bambino con piccoli parallelepipedi di legno bianco, di fronte all'imponente ansa del Potomac che si snoda l  sotto tra i boschi, e quanto a Gunston Hall, ci se ne pu  fare un'idea troppo lusinghiera dalle belle fotografie a colori: in realt  in Inghilterra questa sarebbe non pi  di una *lodge*: ma i giardini digradanti in terrazze verso il fiume, questi s  hanno una grandiosit  eroica. Talvolta il colonnato   calcolato per un effetto a distanza, come quello di Arlington, la

casa del generale Lee presso Washington: davvicino le colonne hanno una sagoma approssimativa come quella d'uno scenario. Solo Whitehall presso Annapolis e le ville di Jefferson presso Charlottesville, Monticello, Farmington e Bremond, hanno un certo piglio monumentale, e in ognuno dei casi è vicino il modello italiano. Palladio, il Brenta... ma su questi fiumi d'America non venivano barche di diporto, ma navi di traffico, e le ville dei colonizzatori, che spesso possedevano intere province, erano i loro porti e le loro cittadelle, col loro piccolo molo sulla riva, qualche volta con un passaggio sotterraneo segreto per facilitare una fuga sul fiume in caso d'attacco degli Indiani, con un fossato che non sempre era il pittoresco *ha-ha* dei giardini all'inglese. I materiali da costruzione erano rari, i buoni artigiani non meno; onde la modestia di molte di queste ville, e la nostra sorpresa allorché qualche intagliatore esperto s'è sbizzarrito, come a Whitehall, a far bella mostra di quanto avesse imparato dai trattati d'ornato. Anche qui, come in Inghilterra, spesso il proprietario era un architetto dilettante lui stesso; Jefferson era più d'un dilettante, ma dilettante squisito dovette essere il padrone di Mount Airy, John Taylor, e quello di Homewood presso Baltimora, che come imitava nei modi il Principe Reggente d'Inghilterra, così tanto bene assorbì lo stile degli Adam che la sua villetta ha un grado di perfezione raro da questa parte dell'Atlantico. Whitehall, Monticello, Homewood erano vicine a città, ma che vita conducevano i signori delle ville sparpagliate nelle piantagioni sulle rive dei fiumi, con scarse e cattive strade, spesso soltanto un accesso fluviale, e grandi distanze da superare? Al principio del secolo scorso le uniche occasioni di vita sociale erano i

soggiorni alle sorgenti calde della Virginia occidentale: là s'incontravano i giovinotti e le ragazze e si combinavano i matrimoni come nell'Inghilterra di Jane Austen, di cui quella società era una pallida copia; oppure si avevano grandi raduni - *house-parties* - in cui gli ospiti si indugiavano per una intera settimana e più, e la casa diventava una sorta di caravanserraglio. A parte queste occasioni, la vita non doveva essere troppo amena in Virginia, perché, ahimè, ancora oggi troverete che tutte le finestre hanno reticelle di ferro contro le mosche e le zanzare, e se le zanzare d'oggi sono innocue, non così erano quelle del Settecento, quando ancora c'era in Virginia la malaria (e la febbre gialla).



F. Pelez (1820-1899). Camera da letto,
epoca Secondo Impero, Roma, Coll. M. Praz

Sicché più ci si spinge verso il Sud, verso i tropici, più l'eliso neoclassico è un'illusione dipinta, e in pratica non avremmo voluto

cambiare le umili collinette dei dintorni di Vicenza o le domestiche rive del Brenta per i magici e insidiosi scenari della Virginia e delle Caroline. Anche se qui ci si poteva sentire come sovrani e dettare magniloquenti epitaffi come quello inciso sull'obelisco del signore di Westover William Byrd II, che il servo negro recita senza errori cantilenando tra le siepi di bosso del giardino, e che potrebbe far pensare a quello di Ozymandias. Questo William Byrd s'alzava ogni mattina alle sei, leggeva un po' di latino o di greco prima di colazione per tenersi in esercizio, diceva o non diceva le sue preghiere (come ha cura di specificare nel suo «diario intimo» che ha ben poco d'intimo, del resto), faceva qualche passo di danza per l'eleganza della persona, e dopo una giornata spesa a ispezionare le piantagioni o a recarsi a cavallo a Williamsburg, consumava una lauta cena, conversava coi suoi familiari, beveva la sua tazza di latte e si coricava. Disapprovava i matrimoni fuori della classe sociale di ciascuno dei coniugi, ma era indulgente per l'immoralità come si conveniva a un gentiluomo settecentesco. Portò libri e quadri dall'Inghilterra, e fu anch'egli un dilettante d'architettura. In Europa si sarebbe confuso tra una folla di simili, ma in America era un'eccezione. E lo stesso potrebbe dirsi di molti edifici coloniali, federali e neogreci di questa sponda dell'Atlantico.

La civiltà delle ville

In Inghilterra passano, una dopo l'altra, al patrimonio nazionale, al National Trust, le ville, le grandi e belle ville palladiane che nel Settecento diedero tale impronta alla vita inglese che, come per l'antica Grecia si parla di città-stato, lassù si sarebbe potuto parlare di villa-stato (ci si presterebbe anche la parola inglese per la proprietà terriera, *estate*); e qui, in Italia, chi le vuol più le ville? Chi vuol vivere per mesi in villa, o chi, provandocisi, sente davvero di camminare sul suo? Un grande proprietario d'una regione rossa d'Italia, che credette opportuno d'accelerare i tempi e più o meno cedette le terre ai contadini, si sentì chiedere da un capoccia: «O sor padrone, e la villa?».

Chi, in questo mondo che ogni giorno più si muta (ai posteri, la trasformazione dei nostri tempi apparirà rapida, catastrofica, come noi, ripensando al passato, mostriamo quasi di credere che da un giorno all'altro il mondo diventasse cristiano, e fu un lento processo a paragone di quello che si svolge sotto i nostri occhi), chi in questo mondo di febbrile trasformazione crede di potersi appartare e vivere una vita patriarcale in un angolo quieto delle colline della Lucchesia, della Brianza, del Veneto? Torno da un breve giro nelle due prime regioni, e mi par di tornare da antiche culle di civiltà, di poco men defunte di Pompei e d'Ercolano, da lidi e da insenature da cui s'è ritirata la marea, lasciando un senso di dolce e melanconico abbandono; non che la vita debba assolutamente ritrarsi di là, ché anzi

riprincipierà domani, è già riprincipiata in qualche modo, ma come diversa! La villa diventa un istituto, le sale sono sgombrate da ciò che resta degli antichi mobili, s'adattano a classi, a dormitori, i giardini si democratizzano in campi di ricreazione: la piccola villa-stato è finita, è annessa alla grande caserma che è il mondo d'oggi.

Sebbene non sia una città di scavo, Bagni di Lucca oggi appartiene alla famiglia di Pompei. Dei tanti alberghi segnati con asterisco e doppio asterisco nel Baedeker ancora al principio del secolo, quanti ne restano? «In questo Hôtel Royal Continental – lì IX e X Maggio MCMIV – ai sorrisi della Natura accoppiava – degno e caro il suo – Margherita di Savoia...». I soffitti dell'albergo sono sfondati, i lampadari stile liberty ne pendono come le budella dal ventre dei cavalli nelle corride, le stanze sono occupate da operaie intente a riprodurre sempre gli stessi modellini di gesso di personaggi di presepio, a passare un bulino meccanico che manda un lene ronzio sulla veste violetta e gialla di san Giuseppe, per fare le ombre, sul cestino d'offerte d'un pastore, sul palmizio e la pecorella. In compenso, le stalle ducali che contenevano un tempo cento cavalli, oggi ospitano due vecchie automobili; la villa granducale, con tanto di marmoreo stemma sulla facciata, alloggia alcune famiglie di sfollati, ed è in vendita per pochi milioni. Una volta c'era un bel letto Impero di Paolina Borghese, mi dice un'autorevole persona del luogo, ma fu portato via, e chi sa dove è finito. C'era un salone della musica decorato d'eleganti fregi, ma ora è occupato dagli sfollati. Il profumo d'acacie nel giardino, quello solo ritorna ogni primavera. Il portichetto della chiesa inglese, stile Tudor 1840, serve la sera di comodo asilo agl'innamorati, e al

Teatro Accademico, che conserva gli ordini di palchetti colle loro tendine rosse, e dove al tempo d'Elisa Baciocchi si recitò la *Fedra* di Racine, danno oggi un film di Tarzan. Certi angoli neoclassici, a Ponte a Serraglio una casa d'angolo con una loggetta di colonne doriche, il Casino Municipale con fregi spellati di strumenti musicali, il Ponte delle catene del Nottolini modellato su quello che un tempo si vedeva a Hammersmith, ripetono moduli classici in piccole proporzioni, ch  tutto sembra su piccola scala, come a Pompei, in questo paese di Toscana dove soggiornarono Montaigne e Byron e Shelley e i Browning e Heine, e ultima la povera Ouida, che riposa nel cimitero inglese in un'arca arieggiante quella d'Ilaria del Carretto, con ai piedi, idealizzato e reso inodoro nel marmo, un di quei cani «lerci, sudici», che da viva raccoglieva in gran numero presso di s , cavandosi il pan di bocca per nutrirli, come mi racconta l'autorevole persona del luogo. Costui, da bimbo, la vide, vide Ouida, l'ultima della lunga serie di scrittori la cui presenza onor  Bagni di Lucca.

Chi penserebbe oggi di vivere lunghi mesi nelle ville, con distrazioni di partite di caccia e di giochi d'acqua? Un parco come quello magnifico della Villa Torrigiani a Camigliano potrebbe offrire un'ottima illustrazione a un discorso sul tema: «Un tempo i signori si divertivano cos ». Grotte, e gallerie sotterranee con bizzarre e paurose sculture, idre e cerberi e serpenti e testuggini, mezzo corrose e confuse tra le finte stalattiti; e mentre ti curvi a osservare, nelle pareti s'ode un gorgoglio, e dai seni delle statue, dai rosoni dei soffitti, dalle soglie degl'ingressi, di tra le pietre d'una scalinata, si levano zampilli d'acqua, uno dopo l'altro, ti circondano, ti spruzzano, si coronano d'un aspr  trionfale in

cima alla raggera di fiori di ferro che reca una canefora sul tetto d'un padiglione. I signori si spruzzavano, si schizzettavano per spasso, oppure sparavano sulle innocenti fiere dei boschi. Ecco qui quello che fu il casino di caccia di Carlo Ludovico, un tirannello locale le cui bizzarrie furono un pallido adombramento di quelle di Luigi II di Baviera. Immaginiamo il duca adunarvi la sua comitiva come, un secolo dopo, raccoglieva qui la sua chiassosa brigata un altro principotto senza blasone. «Facevan baldoria,» racconta la contadina «veniva gente da Livorno con di molte automobili, e poi *fru fru* partivan tutti». Oggi le memorie dei due règoli si consumano accanto, nella villa chiusa che sa di muffa e attende un compratore: tendaggi che furon già azzurri pendono in brandelli giallastri dai cigni e dai buffi draghi bronzati e dorati dell'epoca Impero, poltrone-carriole imbottite di cuscini marci attendono invano nell'ingresso qualche illustre valetudinario, scolorate fotografie di irriconoscibili sovrani stanno come glaucomi nell'orbita di cornici sormontate da corone, il pavimento logoro rivela stemmi obliterati, su una stele moderna si drizza, ancor fiero e fresco, il busto dell'ultima padrona, un carillon adorno di bronzi Impero rimugina muto qualche antica aria vicino a un cesto carico di fotografie dimenticate, le fotografie del funerale dell'ultimo signorotto. Molti specchi furono fracassati per gioco dai tedeschi che ci sparavano contro durante l'occupazione; lo spiazzo dinanzi alla snella facciata del Nottolini è coperto d'erba cresciuta tra la ghiaia, le siepi di bosso, non più tosate, han quasi nascosto due busti marmorei di divinità, e la ringhiera rugginosa del terrazzo che domina una vista calma e solenne, è carica di pallide rose e di rose

di macchia che crescon selvagge, profumando di sé l'aria deserta.

Montaigne nel suo *Viaggio in Italia* (traduz. di Alberto Cento, Bari, Laterza, 1972) parla del suo secondo soggiorno a Lucca dal 27 luglio al 13 agosto 1581, e dice che prese alloggio presso Ludovico Penitesi, «un appartamento molto fresco, e assettato nobilmente, con cinque stanze, una sala, e cucina», e «fui servito d'ogni sorta di moboli molto onoratamente e delicatamente, secondo l'uso italiano, il quale in assai cose va non solamente a paragone, ma vince l'uso francese». Ho voluto riscontrare su questa edizione il testo della versione del Montaigne dato da Isa Belli Barsali in *Ville e committenti dello stato di Lucca* (Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 1980, LIV piante), perché leggendo il passo in questo libro, alla parola «mobili» ero rimasto sorpreso. Ma il «moboli» del testo dell'edizione Laterza è ovviamente un refuso, e di mobili dunque si tratta, e a quell'epoca l'ammobiliamento di una stanza signorile italiana poteva superare per delicatezza l'uso francese. Ora se noi guardiamo le illustrazioni del libro della Belli Barsali, troviamo sì bellissime immagini di architetture e di giardini, ma si contano sulle dita, direi quasi d'una sola mano, quelle di interni arredati con qualche fasto. Ora se prendete uno qualunque dei volumi di *Merveilles des châteaux* delle varie regioni francesi (Ile de France, Valle della Loira, Borgogna, Franca Contea, Linguadoca, Provenza, ecc.) pubblicati dall'editore Hachette negli anni Settanta nella Collection Réalités, non solo è ricca la documentazione di esterni, ma anche

d'interni lussuosamente arredati, e lo stesso si osserva nella serie di *English Homes* pubblicata da Country Life negli anni Venti. E sia pure che nel cambiare di proprietario le ville lucchesi abbiano perduto gli arredamenti originari, e che parecchio si sia disperso nel mercato antiquario, ma questo sarebbe potuto accadere anche in Francia e in Inghilterra. Invece lì troviamo ancora ville sontuosamente arredate, e da noi ecco cosa trovava nel 1907 R. Borchardt a proposito di ville lucchesi: «Ma chi è entrato in casa attraverso il grande portale, non troverà, nelle sale interne a cui ci porta l'ingresso, quella bellezza di forme a cui possono averlo abituato le dimore aristocratiche in città». Nella gran sala «la disposizione dei mobili, delle panche imbottite lungo le pareti, delle sedie, delle poltrone e dei canapè messi in circolo attorno a tavoli giganteschi - infine il ciclopico biliardo accostato a una parete, di fronte alla spinetta accostata a quella opposta, ci fanno immaginare il brusio d'un ricevimento...». Ma ci fanno anche immaginare una ben scarsa raffinatezza di gusto nei proprietari.

In verità le ville italiane, per capolavori di architettura che vantino, la raccontano lunga sul gusto degli abitanti, sapienti nello scegliere luoghi incantevoli per residenza, bravi architetti per le costruzioni e i giardini, ma noncuranti dell'eleganza interna, limitandosi, al massimo, a sfarzosi affreschi, ma mai riuscendo a creare un insieme di armonioso arredamento. Le uniche eccezioni per la Lucchesia sono le ville di Camigliano e di Marlia, ma il curatore dell'arredamento di questa fu un americano, Pecci-Blunt, e l'ultimo proprietario di quella fu Carlino Torrigiani, un raffinato che, personalità

più che rara, era un incomparabile dilettante di arazzeria.

Del resto le origini della villa lucchese vanno ricercate non in un'aristocrazia vera e propria, ma in una nobiltà del libro mastro anziché del blasone, insomma nella borghesia mercantile, che investiva i sopraprofitti dei commerci in rendite della terra, unendo l'utile al dolce del soggiorno e dello svago campestre, ma tenendosi sempre entro limiti di controllato decoro privo di esibizionismo: un'armonia equilibrata fino alla semplicità, sanzionata da leggi suntuarie. E questa disposizione si continuò nei secoli, ché quando lo Juvarra, in un disegno del 1714 ritrovato dalla Belli Barsali nella Biblioteca Nazionale di Torino, fece un progetto eccessivamente fastoso per la Villa Benassai, questo ebbe scarsa fortuna. Ci fu uno iato tra le prime palazzine del Trecento e del Quattrocento e la crescita delle costruzioni delle ville fino alla fioritura intorno al 1550; dopo la caduta della signoria di Paolo Guinigi (1430) non si costruì niente di grandioso per più di un secolo. Nella seconda metà del Cinquecento accanto a una corrente di gusto che può essere raggruppata intorno a Matteo e Nicolao Civitali, si delinea più vigorosa l'attività lucchese dell'Ammannati, e si diffonde nelle ville l'ordine rustico, cioè l'uso del bugnato che forma un gradevole contrasto coi muri intonacati e orna le raggere degli archi. All'ammannatesco Palazzo Bernardi (oggi Micheletti) si sono frequentemente rifatti gli architetti lucchesi delle ville, soprattutto per i disegni di cancelli con colonne rivestite di anelli bugnati. Nell'ultimo dei Civitali, Vincenzo, la corrente civitalesca s'intreccia con quella dell'Ammannati. Dalla romana Farnesina derivano due tra le più splendide ville lucchesi, la

Malpigli a Loppeggia e la Bonvisi «al giardino». Una caratteristica delle ville è il portico al centro di una delle facciate; comune a tutte è l'uso degli ordini dorico e tuscanico. «La pietra grigia contorna con grosse fasciature porte e finestre, unisce queste con cornici marcapiano, rinforza talora gli spigoli dell'edificio e soprattutto marca sensibilmente i corpi delle colonne e gli archi dei portici. La felicità delle applicazioni si unisce a una grande variazione espressiva: calma sobrietà decorativa, lievi lineamenti che traducono collegamenti dinamici o forze espansive, risalti di forme e membrature o di limiti di contorni, sottolineature dei rapporti di consonanza o dissonanza di proporzione... La pietra diventa elemento ritmico di decorazioni, o esaltazione di strutture cromatiche». Vi è certo un rapporto di gusto tra questo tipo di accentuazione decorativa e la trasfigurazione dell'architettura per mezzo d'una dicromia atonale che si riscontra nel rivestimento marmoreo del Battistero e altre chiese fiorentine.

Nell'ultimo quarto del Cinquecento «l'edificio diviene rigorosamente simmetrico, i suoi rapporti di proporzione seguono moduli regolari e razionali... È un nuovo armonico modo di vedere, un sereno e garbato ritmo trasparente di intellettualistiche intenzioni; è profonda consapevolezza dell'armonia tra l'uomo e la natura, dell'ideale misura aristocratica dell'uomo... Sono tipicamente toscani il rigore geometrico, la limpidezza dei piani nitidi, l'esatta scansione degli edifici».

Quanto ai giardini, il trattato di Giovanni Sanminiati *Dell'edificar delle case e palazzi in villa e dell'ordinar dei giardini e orti*, scritto tra il 1580 e il 1590, nel periodo più importante

dell'evoluzione di forme e gusto nella villa e nel giardino, parla tra l'altro degli scherzi d'acqua «per far alle volte qualche piacevole burla alle persone coadunate facendo nascer all'improvviso una finta pioggia, come ne sono alcune nel paese nostro che hanno simili occulti scaturimenti o in qualche luogo ornato di pitture per allettare a rimirarle le persone ignare dell'artificio, o vero in qualche chiuso luogo o laberinto dove rinchiuse particolarmente le gentildonne et dato l'esito all'acqua per molti sotterranei spiragli, si ritrovino assalite da improvvisa pioggia dalla quale gentilmente siano bagnate sopra et sotto le gonne».

Altri angoli dei giardini ricevevano diverse destinazioni: «ricettacoli da posarsi a sedere per passar il tempo all'ombra in piacevoli ragionamenti o musiche o altri intrattenimenti e per ritirarvisi a filosofare nel tempo che mancano le compagnie». Cosa s'intendesse allora per piacevoli ragionamenti ci vien reso evidente dalle *Forcianae Questiones* che Ortensio Lando ricorda in elegante latino dal suo soggiorno alla Villa Bonvisi a Forci: piuttosto insipide al nostro gusto d'oggi, mentre troppo sapidi sarebbero i banchetti che si alternavano ai discorsi accademici. Insomma dalla descrizione di tali costumi si trae una constatazione che fa scuotere il capo: «un tempo vivevano così». Allora erano pezzi da spettacolo una botte che conteneva «tanti barili quanti giorni ha l'anno», e un palazzo dalle cento finestre, e prodigio d'ingegno quello di un tale della famiglia Masseangeli che trovandosi a Roma segretario di un cardinale scrisse duecento lettere di buone feste tutte differenti «e fu ammirato per huomo singolare».

Una descrizione di villa esemplare ce la dà A. Cerati (*Le ville lucchesi con altri opuscoli in versi ed in prosa*, Parma, nella Stamperia Reale, 1783): «Un lungo viale di pioppi da feconde pianure costeggiato, porta con insensibile graduazione ad un colle, ove quella si distende e divide in eleganti giardini, frammischiati artificialmente da vaghe selvette, da sentieri ombriferi, da pescosi stagni, da fonti limpide, ove le boschereccie Ninfe e le Naiadi fontaniere non si saziano d'aggirarsi. La grandiosa prospettiva di una montagna, la quale cedette la sua selvatica infecondità alla industria di una attenta coltivazione, segna gli ultimi confini di questo delizioso soggiorno, ed offre con l'opposta pianura un contrasto piacevole».

Due giardini di eccezionale importanza alla Marlia e a Collodi rappresentano due divergenti esempi di architettura giardiniera del Seicento lucchese. Se la Villa Torrigiani a Camigliano ha meritato il titolo di «regina delle ville lucchesi», quella di Collodi, celebrata nella *Pompa di Collodi* (1652), è certamente la più prodigiosa perché in essa con vari accorgimenti «si ebbe non solo una natura artificialmente costretta dall'architetto e dalla mano del giardiniere, ma si ampliò in modo considerevole lo spazio a disposizione, relativamente modesto se si pensa che il giardino ha circa centoquaranta metri di larghezza e duecento di profondità». Anche a Collodi si affaccia quel gusto di agrodolce mescolanza che esplodeva a Bagheria nella Villa Palagonia: troviamo, accanto a statue di classiche divinità e allegorie, scimmie che giocano a palla e statue di pitocchi e popolani. Francamente barocca è la palazzina di cui la Belli Barsali ha trovato i disegni dello Juvarra (Torino, collezione privata). Sebbene la Villa

Garzoni di Collodi fosse lodata per il suo interno «habile a ricevere un Re di Corona con ogni comodità e lautezza», l'interesse e la ricerca del curioso e del raro s'indirizzavano soprattutto ai giardini. C'era una passione per le piante e i fiori esotici: giacinti bianchi doppi, ranuncoli di tutti i colori, soprattutto bianchi variegati detti «ranuncoli scritti», tulipani bianchi doppi screziati di rosa, anemoni dai colori alla moda e mai visti prima: marrone, verde pallido, e così via; piante rare come la *Serpentaria major*, l'albero del pepe, la canna spagnola, l'indo ananasso, il *convolvulus flore feniceo*, la rosa cinese, il balsamino *flore pleno*. Peccato che su queste ville lucchesi e questi raffinamenti del gusto non esista una prosa di Lorenzo Magalotti che, tra le sue *Lettere scientifiche ed erudite*, ne ha una «Sopra la meravigliosa stravaganza d'un fiore», il *Geranium triste sive Indicum noctu olens*.

In Brianza non ci si sente così fuori del mondo come in questi angoli della Lucchesia. I lombardi non lasciano angoli morti, macinano insieme il nuovo e l'antico, con un'allegria sbadataggine che, se avesse qualche scintilla di fantasia, potrebbe fare della caotica Milano d'oggi una perfetta città surreale. Come ci si sarebbe potuti sentire fuori del mondo alla Rotonda d'Inverigo, quando lì sotto, tra due ali di folla, passava, bloccando ogni altro traffico, il giro ciclistico d'Italia? Ciò nonostante, l'ambiziosa villa del Cagnola colle colonne dei suoi propilei e del suo frontone rivestite di bianco stucco lucido, col suo scenografico portico retrostante di barbute e ammantate cariatidi, e con la sua grande sala

che, inserendo tra il colonnato e la cupola un ordine di finestre, riduce a tetro pozzo l'armonioso vano del Pantheon, codesta massiccia e vistosa villa era degradata, mutilata, agonizzante, in attesa di riadattarsi domani a una sua nuova vita d'istituto ecclesiastico. Non si vorrebbe paragonare la Rotonda che fu già dei marchesi d'Adda con le sontuose ville palladiane d'Inghilterra, ma il destino è simile: il proprietario ha disertato, e gli subentra la massa. Un altro istituto religioso occupa la famosa Villa Amalia di Erba, che frequentarono il Parini, il Monti, il Foscolo, il Porta; né oggi più s'ode dal sottosuolo del tempietto dedicato a Parini nel parco, in vista del vago Eupili, la celeste armonia d'un organo che accompagnava i versi scolpiti in una lapide:

Udrai del tuo cantore
Le commosse reliquie
Sotto la terra argute sibilar.

Chi più potrà rievocare ormai a Villa Amalia l'ombra di Maddalena Marliani-Bignami, colei che nelle *Grazie* del Foscolo faceva l'offerta del cigno?

Vaga e felice i balli e le fanciulle
Di nera treccia insigni e di sen colmo,
Sul molle clivo di Brianza un giorno
Guidar la vidi...

Villa d'Este a Cernobbio, ove dimorò la stramba e sventurata Carolina di Brunswick, è un albergo di ricchi, e parte della magnifica Villa Gallarati-Scotti di Oreno è un albergo di poveri, cioè di sfollati. Solo a Villa Melzi a Bellagio e a Villa Nava a Monticello il clima della civiltà delle ville s'indugia ancora, riempiendo d'un sonnolento e soave raccoglimento le sale, dilatando un alone di serenità intorno ai giardini. A Villa Melzi l'igrometro di Paolo Raineri, fabbricato a Milano nel 1809, registra ancora imperterrito le condizioni dell'aria, che in un secolo e mezzo non ha cambiato comportamento, e i fogliami dipinti alle pareti della sala da biliardo aspettano sempre che gli stessi giocatori appoggino le stecche contro i loro tronchi finti. Francesco Melzi d'Eril ha appena sollevato gli occhi dal foglio che tiene in mano, e Napoleone primo presidente della Repubblica italiana lo guarda dall'altra parete appuntando il dito sulla carta d'Italia. Gli orologi si son fermati a Villa Melzi, e si son fermati a Monticello. Anzi, ancor più a Monticello, le cui stanze parate di carta di Francia («I selvaggi del Pacifico», «Le rive del Bosforo») e ammobiliate di mobili d'un neoclassico nostrano, spesso grottesco (uno spaventoso letto cilestrino, carico di teste di leone, di sfingi e di altri attributi e simboli di legno rozzamente scolpito e dorato) conservano ancora tutto il loro sapore ottocentesco. Guardando l'ampio paesaggio collinoso dalla terrazza della villa di Monticello, la Brianza e le regioni sorelle in Toscana mi apparivano alla fantasia come cime appena emergenti di tutto un mondo sommerso e irrevocabile: come piccole costellazioni la cui luce a poco a poco s'estingue e si confonde nella nebulosa in cui oggi viviamo.

Borgo San Jacopo

La domestica m'avverte che c'è uno che mi vuole al telefono; le chiedo se ha detto il nome; sì, Tinti o Pinti, le pare. Il nome non mi suggerisce nulla.

«Pronto, con chi parlo?».

«Buongiorno, Praz, non so se ti ricorderai di me; io sono Paolo Pinti, siamo stati assieme all'Università di Firenze, ti ricordi?».

Non ricordo nulla; faccio uno sforzo, e ancora non ricordo nulla, proprio nulla.

«Ecco, veramente, non ricordo bene, ma è possibile...».

Strano, sconcertante sentirsi dare del tu da una voce ignota, non identificabile con alcun volto, non collocabile in uno spazio preciso.

«Ma sì, ti ricorderai, frequentavamo insieme le lezioni di Parodi e di Rajna; c'erano anche il Cesetti, il Nalli, la Traini...».

Sì, questi li ricordavo bene, ma dietro i loro volti che mi si rappresentavano alla memoria assai distanti, non si disegnava neanche pallidamente un viso di Paolo Pinti.

«Ti ho telefonato dopo tanti anni,» (quasi venticinque anni, pensavo io; come è possibile ricordarsi, dopo venticinque anni così fitti, di uno che si è seduto sugli stessi banchi dell'università, e col quale si saranno scambiate forse solo poche parole? lui però si ricordava di me; già, avrà visto il mio nome alle vetrine dei librai, mentre io non avevo più sentito parlare di Paolo Pinti; e magari

il mio nome l'avrebbe dimenticato lui pure, se non fosse così fuor del comune) «mi son permesso di rifarmi vivo per chiederti un favore».

«Sentiamo, non so, se è possibile...».

La mia risposta è piuttosto fredda, tutt'altro che premurosa; oggiigiorno ne capitan di tutte, e la premessa maggiore - il ricordo universitario - essendo mancata, la minore - l'appello alla benevolenza - non può avere grande effetto.

«Io avrei tanto bisogno di recarmi a Firenze. Tu certo conosci al Comando Alleato...».

Ingenua illusione che un professore di letteratura inglese detenga sicure chiavi per aprire le più adamantine porte! Rispondo che né io né altri da più di me può farci nulla, se il motivo per cui vuol recarsi a Firenze è soltanto di rivedere la famiglia e ritrovare le sue cose; se è insegnante a Firenze può farsi rilasciare dal Ministero una carta che dichiari la sua presenza necessaria là per esami, ma anche questo gioverebbe a poco; si consigli in ogni modo con un tale - e qui gli do il nome d'un conoscente - che è più pratico di me della procedura da seguire in tali casi.

Sì, era insegnante, era insegnante di liceo a Firenze. Per la sua attività politica era stato arrestato dalle SS e tradotto a Riva del Garda; là era riuscito a convincerli che la sua attività era contro i fascisti, non contro i tedeschi, ed era stato rilasciato; poi era tornato a Firenze e aveva dovuto nascondersi; era riparato a Ricorboli, lì aveva attraversato le linee ed era finito a Roma.

E dove abitava a Firenze? A Borgo San Jacopo. A questo nome sentii un tuffo al cuore. Perché un Paolo Pinti - vago compagno d'università dal

volto non rievocabile – perseguitato, arrestato, tormentato, fuggente, era per me uno dei tanti tragici casi di cui si legge nei giornali e su cui cade il discorso: così comuni, purtroppo, in questi tempi (sarebbe potuto capitare a me, a te, a chiunque), che il loro potere di commuovere profondamente si esaurisce per la stessa frequenza. Ma dire Borgo San Jacopo era versare aceto su una piaga viva. Ch  oramai sapevo: Borgo San Jacopo non esisteva pi . Ogni sua casa, quasi direi ogni sua pietra m'era impressa nella memoria, poich  il volto della strada, s , lo ricordavo, e quel volto di strada scomparsa era per me pi  commovente di un volto umano. Avrebbe potuto farmi pena che Paolo Pinti avesse perduto la sua casa; in realt , era sconcertante come la cosa mi lasciasse piuttosto indifferente; ma il pensiero che la strada non esisteva pi  mi lasciava tanto poco indifferente, che io non avevo cessato di ripetermi, dal momento che l'avevo appreso, il suo destino: Borgo San Jacopo non c'  pi  – con quella attonita incredulit  con la quale non ci si vuol convincere della morte d'una persona cara. Altri reagiscono esecrando lo sterminatore vandalico, trovano sfogo, magari, immaginando rappresaglie, invocando retribuzioni celesti; per me il dolore non trovava altro gesto che quello sconsolato di ripresentarmi il volto della strada scomparsa, e io, invece di coprimi gli occhi, guardavo e soffrivo. «Vedi!». Queste mura, queste pietre, io le avevo molto a lungo avute familiari, sicch  forse non v'era palmo di parete su cui non si fossero posati i miei occhi, e il ritmo della strada nel suo snodarsi io lo conoscevo come si conosce al buio il cammino tra i mobili della propria casa. In alcuna di quelle case ero salito, ricordavo le scale buie e anguste, i lembi di cielo e di

Lungarno intravisti da certe finestre, e certe botteghe d'artigiani e d'antiquari, una soprattutto, che era veramente una gran galleria che s'apriva sull'Arno, come l'atrio d'un palazzo veneziano s'apre sul canale, e lì avevo acquistato un certo gruppo di terracotta, e il falegname dirimpetto l'aveva imballato nella cassa... Ma soprattutto per anni io avevo fatto quella strada recandomi da Borgo San Frediano, dove abitavo, alla Biblioteca Nazionale agli Uffizi, e qualche volta attraversavo l'Arno al ponte Santa Trinita (un altro nome che mi dà una trafitta), e certo quest'ultimo era il percorso più arioso e gaio, ma giunto al termine di Borgo Santo Spirito, il più delle volte m'attirava la stradina chiusa e cupa, con la chiesa vetusta del suo santo, e le sue facciate austere e umili, tutte di rado illuminate dal sole, e tutte così schiettamente fiorentine, tutte impregnate di quel vecchio spirito di Firenze di cui le pietre degli edifici più illustri, a forza d'esser consunte dalla contemplazione e dall'ammirazione dei turisti, han perduto l'aroma, che qui si conservava integro, come se i secoli dall'epoca di Boccaccio in qua fossero stati solo anni. Perciò quando conducevo in giro per Firenze qualche conoscente straniero, se anche passavamo per Borgo San Jacopo, non dicevo niente, e quello di niente s'accorgeva, se non che questa era «una vecchia strada»: Borgo San Jacopo non aveva nulla da dire a lui. Anzi, in uomini dei nuovi continenti, provocava impressioni molto sfavorevoli; un americano mi osservò una volta che doveva essere molto insalubre abitarvi, un australiano proprio qui si dichiarò insofferente della polvere sulle facciate di tutte queste vecchie case, della tristezza di queste strade anguste e dall'odore spiacevole. Non aveva edifici celebri la strada, poteva

sacrificarsi: con lo stesso principio con cui i fascisti avevano preteso di rinnovare Roma, i tedeschi avevano voluto distruggere Firenze. Ma le cose, quando son giunte a impregnarsi, come s'era impregnato Borgo San Jacopo, del *genius loci*, non son più neanche monumenti, son come persone vive, son più che persone vive. È difficile dire quel che siano; e sarebbe facile se si potesse immaginare che in tali luoghi soprattutto ami indugiarsi l'anima dei trapassati. Ma così non è: sarebbe volgare fantasia quella che volesse ridurre tutto l'enigma dell'atmosfera di simili ambienti a una questione di fantasmi. In Borgo San Jacopo, può dirsi, «ci si sentiva», seppure non precisamente nel senso speciale che ha codesta espressione. Quasi si penserebbe che la sua orientazione da levante a ponente, riparata dai soffi del tramontano, favorisse qui il deposito di quegl'impalpabili strati vibranti il cui accumularsi crea appunto la peculiare patina di tali luoghi. Era come una persona che avesse conservato la carnagione miracolosamente inalterata grazie a quell'unica vernice protettiva spalmatavi sopra dal tempo, sì da renderla impenetrabile agl'influssi più disturbatori dell'età moderna; finché un giorno era giunto un brutto con i suoi maledetti ordigni, e la delicata opera di secoli era perita in un soffio. Mi han detto che lo schianto al saltare delle mine dei ponti a Firenze è stato assai più tremendo di quello dei bombardamenti dall'aria. In realtà, quella notte era l'anima stessa della vecchia Firenze che si schiantava per sempre; si schiantava sì nel più bello dei suoi ponti, ma anche e più ancora nelle umili e cupe viuzze d'Oltrarno, quell'Oltrarno che anche dopo che Firenze era stata trasformata e «abbellita» dai

nuovi padroni, era rimasto casalingo e granducale.



Veduta del Castello di Ermenonville
dal lato nord (da Laborde, *Description
des Jardins de la France*, Parigi 1808)

A un destino così duro non ci si sa rassegnare. Poiché che cosa avrebbe impedito a Borgo San Jacopo di restar tale per altri cinque secoli ed oltre, di trasmettere di generazione in generazione quell'aroma di vecchia Firenze, quel gusto che anche chi non era immediatamente cosciente non poteva non assorbire vivendoci in mezzo? È nell'aria di tali strade, più che nei monumenti celebri, che si custodisce una tradizione, che si affina lo spirito d'una razza. Di un gran monumento può darvi un sentore anche una buona fotografia; ma per luoghi come Borgo San Jacopo quel che conta non è carpito da nessun obiettivo, e non penetra che in animi lungamente preparati a ricevere tale messaggio. Un'opera d'arte è, in un certo senso, sempre nostra contemporanea; ma quanto della

continuità della coscienza d'un popolo è assicurata, più che dai grandi monumenti, da questi angoli sottovento delle antiche città? Son costì le radici segrete di tutto un modo d'essere, per cui un fiorentino resta un fiorentino attraverso i rivolgimenti più vasti; costì, come nella sua culla prima e vetusta, egli può ricrearsi e ritrovare la sua essenza perenne, anche quando sembrasse più obliterata, ed è per questo che tali luoghi si proteggono con la loro aria dimessa e incospicua, quasi per mimetismo. Ma quando anche tali fondamenta antiche e profonde sono violate e scalzate, che resta su cui appoggiarsi e in cui credere? Si dice che Virginia Woolf perdesse ogni volontà di vivere quando vide devastato il volto della sua Londra. «Ella non poté assimilare l'ultima minaccia alla nostra civiltà. I sottomarini forse. Ma non le fortezze volanti e le mine. L'idea che anche la pietra è simile all'erba, e come la carne può svanire in un batter d'occhio, non poté entrare nella sua coscienza. La Woolf apparteneva a un'epoca che distingueva nettamente fra la transitorietà dell'uomo e la durevolezza dei suoi monumenti, e per la quale la cupola della Sala di Lettura del Museo Britannico era quasi eterna. Il deperimento essa l'ammetteva; le delicate chiese grige sullo Strand non sarebbero rimaste per sempre; ma supposeva, come supposevamo tutti, che il deperimento sarebbe stato graduale. La generazione più giovane su questo punto ci vede più chiaro di quel che non potesse lei...». Queste parole del Forster nella sua commemorazione della Woolf¹⁸⁹ dovranno applicarsi anche a noi italiani? E i giovani forse anche tra noi vedranno più chiaro. Ma quanto a noialtri passatisti (epiteto di cui ci si può vantare pensando a che cosa mirassero in fondo, nei loro lazzi,

quegl'incoscienti che trent'anni fa si chiamavano futuristi: la rovina che oggi ci circonda), il destino delle cose seguirà a sbigottirci molto più di quello delle persone, e forse ci chiameranno inumani se la vicenda di un Paolo Pinti ci commuove assai meno del solo suono del nome d'una vecchia strada distrutta.

(1944)

La terrazza

Forse in un èvo futuro - talvolta, in questi ansiosi giorni, vien fatto di sognare - gli uomini si ridurranno nel ventre della lor madre Terra, come i loro antichi progenitori, i trogloditi, e la bellezza delle loro città sarà quella di vaste miniere di salgemma, Venezie sotterranee, catacombe e colombari di vivi, perché gli uomini non si fideranno più di costruire alla luce del sole se non le cieche casematte delle loro difese. Non è però nella nostra indole fantasticare di utopie, sicché, lasciando la descrizione di una tal civiltà ipotetica a ingegni d'altri climi - e mi pare che qualcosa di simile abbia già formato argomento di opere letterarie, a cominciare dalla *Città della tremenda Notte* d'un discepolo iperboreo di Dante -, c'indugiamo piuttosto col pensiero sulle innocenti gioie di cui quella buia gente non conserverebbe altra memoria che, forse, qualche confusa leggenda d'età dell'oro, e, prima di tutte, la gioia, così a buon mercato fino a oggi in una città del Sud, della terrazza.

Non c'è bisogno di andare a ricercare nelle monumentali pitture del vittoriano John Martin,^{[190](#)} o nei libri delle meraviglie del mondo narrate ai fanciulli i fasti delle terrazze di Babilonia; quei giardini pensili degli antichi, almeno come li immaginano con fantasia da pubblicità alberghiera gl'illustratori dei libri per fanciulli, sanno troppo d'americanata, e quando io penso alla terrazza non ho dinanzi agli occhi nulla di simile a un giardino pensile munito d'ogni conforto. Penso a qualcosa di molto più modesto e casalingo, a un breve spazio fra i tetti, forse un

po' trasandato, con un'aria rustica da annesso di fattoria, accessibile per scomode scale e un usciolo senza pretese, penso alla terrazza così comune in tante case romane, alla terrazza che ho visto innumerevoli volte, invidiato spesso, e posseduto mai.

Da piccolo, la visita a una di queste specole domestiche mi pareva tradurre nella realtà quel che leggevo nei racconti delle fate. Ricordate: il protagonista della fiaba scopre tra l'erba d'un campo una botola segreta, l'apre, penetra in un'oscura galleria sotterranea, in fondo alla quale, oh, meraviglia! s'apre un vasto cielo inferiore, un rovescio del mondo ma più bello, dove perpetua regna la primavera. E più tardi, quando lessi in Dante del Paradiso Terrestre all'ultimo piano del Purgatorio, piuttosto che ricercare antecedenti e modelli di tal mirabile giardino in leggende e tradizioni letterarie, mi piacque immaginarmi che il Poeta non facesse, lì, che sublimare una impressione familiare a ogni fanciullo di città del Sud: quante volte, dal buio della casa medievale ombrata dall'angusta strada, Dante sarà salito a un aereo poggiolo, alla cima d'una torre (e allora ce n'erano tante di torri), forse alberata come quella dei Guinigi che ancora si vede a Lucca!

Io, sull'alto delle terrazze dei miei conoscenti, non sognai mai nulla di simile alla mistica processione del Paradiso Terrestre dantesco; mi bastavan la vista e il mondo presenti, che eran pur belli. Non mi pareva che ci potesse essere nulla di più meraviglioso che riconoscere le fattezze della città così dall'alto: come uno scenario veduto finalmente in tutta la sua interezza, e non più dietro le quinte delle strade, eppure con tutto il mistero d'una vista di tra le

quinte, cioè da un angolo insueto e molto più intimo, ch  soltanto lass , nella terrazza, ci si sente davvero nel cuore della citt . Che questo senso d'intimit  fosse provocato, o per lo meno sottolineato, dal contegno degli abitanti,   probabile. Poich  nelle terrazze vicine la gente non si comportava come per le strade, ma come a casa propria. Per una tacita, universale convenzione, cost  non s'era in pubblico; pareti ideali, prolungamento di quelle domestiche, separavano ciascuna scenetta di genere dalle vicine; e l  una massaia stendeva i panni, qui la padrona in veste da camera annaffiava le piante o governava le galline, l  il sacerdote in zucchetto e in pantofole fumava il suo sigaro e leggeva il giornale; e le conversazioni che i vicini si scambiavano tra un poggiolo e l'altro avevano, sotto quell'immensa volta azzurra, la bonaria confidenza delle conversazioni sulla riva del mare le sere d'estate. E tra quella umanit  di modi, tra quell'assenza quasi totale d'etichetta, tra sommit  d'edifici logorate dalle intemperie e cotte dal sole, tegole vetuste e superfici screpolate e intonachi malandati e comignoli anneriti e attrezzi e vecchie scalette di legno mezzo rotte e vasi da fiori e cocci e qualche fila di panni stesi, si levavano in tutta la loro pompa le cupole, le torri, i frontoni, si profilavano i viali dei giardini e le azzurre montagne distanti. Era il rovescio del mondo d'ogni giorno, e insieme il mondo nella sua suprema bellezza: come in un sogno, due piani diversi della realt  venivano violentemente accostati, e ti trovavi a passeggiare in camicia in una sala del trono.

Questa la mia impressione pi  antica delle terrazze, e poich , come dicevo, una terrazza io non l'ho posseduta mai, con quell'impressione io non mi sono mai familiarizzato al punto da

accoglierla tra le esperienze usuali della mia vita. Per me la terrazza è rimasta sempre misteriosa come il palcoscenico. Perciò se qualcuno invitandomi a visitarlo in una casa dove non sono mai stato prima, aggiunge: «Abbiamo una terrazza», il mio animo si dispone come per uno spettacolo teatrale, con un'aspettativa forse ancor più fiduciosa, perché il profilo nuovo che scorgerò di lassù della bella città dove io vivo mi appagherà più assai di quella non sempre felice combinazione di costumi e di suoni che è la finzione teatrale.

Tante ne conosco, oramai, di terrazze a Roma, che potrei scrivere la controparte della *Roma sotterranea* del De Rossi, qualcosa come una *Roma pensile*, con la sua brava pianta di terrazze, terrazzine, poggioli, altane, arcipelago di deliziose isolette sospese sugli abissi delle arterie e dei vicoli; e una serie di vedute da queste terrazze mostrerebbe un'infinita varietà di combinazioni degli stessi eterni elementi; cupole, torri, frontoni, colonne, giardini, montagne, e anche, in taluni casi, in distanza, strutture come la gabbia tonda del gasometro. E, in distanza, non posso negare che anche questi elementi eterogenei aggiungano una nota curiosa e magari piccante, che può farmi pensare, ad esempio, alla ruota del supplizio profilata all'orizzonte d'un paesaggio del Brueghel. Ma s'intende che più la terrazza abbraccia dei quartieri nuovi e più c'è da escludere, prescindere e isolare per poter ricavare una veduta che contenti l'occhio. Perché non vorrò dire che senza l'irregolare e il vetusto, senza, in una parola, il pittoresco, non possa aversi spettacolo gradevole; ma le linee rette dei grandi blocchi di case moderne, i loro colori freddi e aciduli, annientano la veduta, aboliscono

ogni senso di proporzione, sicché un colpo d'occhio su di esse non appaga molto più d'uno sguardo su un assortimento di scatole; quali che siano i loro meriti, le case moderne, viste dall'alto, non hanno volto, e potrebbero benissimo immaginarsi abitate dai manichini di De Chirico, senz'occhi, senza bocca, senza naso, glabri zeri di carne. Quindi non fu senza una certa emozione che, dopo aver osservato un po' quel che si scorge dall'alto d'una terrazza di via Rasella, esclamai: «Un secolo fa, da questo punto, non si vedeva niente di più e niente di meno!». Il primo piano della veduta è così fortunatamente disposto, che l'occhio del nostro bisnonno, girando qui intorno, si sarebbe ritrovato a casa propria: a sinistra il Quirinale, magnifica quinta che offre il vantaggio di celare dietro di sé un candido monumento di botticino il cui colore striderà sempre nel caldo colore di Roma, a destra Sant'Andrea delle Fratte e la Trinità dei Monti, di fronte le cupole della città vecchia, la calotta del Pantheon, l'antica facciata di Montecitorio (e dissimulato là dietro il Palazzo di Giustizia), in uno spiraglio tra le case lo stemma di papa Corsini sulla Fontana di Trevi, e all'orizzonte la Mostra dell'Acqua Paola, Villa Lante, e la cupola di San Pietro. Perfetta com'è questa veduta, le preferisco quella da una terrazza più aperta alla rosa dei venti, situata in fondo al Corso proprio dietro la cupola d'una delle chiesette gemelle di piazza del Popolo. Qui l'occhio non è sapientemente guidato dalla natura stessa dei contorni a una prospettiva impeccabile, ha anzi molto da scegliere e qualcosa da scartare, ma quando ritrova quei due o tre punti in cui il paesaggio s'organizza in un'incantevole visuale, poche gioie son pari a quella. Dirò che, romana com'è, questa veduta ha

anche qualcosa di esotico; ch  la vicinanza di quella cupola bassa rivestita di squame nerastre e di quella torretta campanaria barocca mi richiama certa veduta di Salisburgo da una gran birreria a mezza costa, a due passi dal Duomo. L'occhio spazia sulla passeggiata del Pincio, sospeso arazzo di verdura che forma la pi  sontuosa delle spalliere. Ma quel che domina   la vicinanza della cupola e della torretta l  accanto al bers , s  da darti proprio l'impressione d'essere nel grembo di Santa Madre Chiesa.   vero, la voce di tanta madre dar  frequenti sussulti a chi abita quass , ma delle campagne non si sar  certo lamentato il penultimo inquilino, Pascarella, le cui orecchie erano impervie ai suoni di questo mondo.

Un'altra cupola, un'altra terrazza; e queste in un quadro, e la scena non pi  a Roma. Le due signore in crinolina dipinte dal Borrani nel 1873 han portato due sedie del salotto sull'ammattionato di questa modesta terrazza fiorentina; al di l  d'una pianta di gerani e d'un profilo di tetti, solenne il cupolone del Brunelleschi. Questa terrazza doveva essere verso Porta San Gallo. Anche oggi forse vi conversano due signore. Non pi  in crinolina, naturalmente; le immaginiamo in gaie vesti moderne, coi capelli non pi  spioventi in boccoli sulla nuca, e le gambe non pi  nascoste dalle sottane. E cos , come in uno di quei giochi in cui si cambian le vesti ai personaggi d'un'immutabile scena, potremmo immaginare attraverso i secoli le due donne mutar d'abito, di contegno e d'espressione; ma fino a ieri avreste pensato che l  nello sfondo sarebbe sempre rimasta la sublime mole di pietra, quasi punto di riferimento e rocca tra il variare dei destini umani. S , prima si sarebbero mutate le vesti e le

acconciature delle donne, poi le fogge delle loro sedie, poi la pianta sul parapetto della terrazza, poi, più lentamente, il profilo dei tetti delle case, ma quella cupola avrebbe tanto durato che per l'uomo essa sarebbe stata come eterna. Oggi anche i giorni della pietra son come l'erba, anch'essa fiorisce come il fiore del campo il quale, se un vento gli passa sopra, non è più, e il suo luogo più non lo riconosce. Sicché guardando da una terrazza quelle cupole, quelle torri, si stringe il cuore a pensarle fragili come corolle e steli, fragili come creature nostre sorelle, noi che presumevamo che l'Arte le avesse consacrate eterne come le opere stesse di Dio.

(1943)

Il giardino di Armida

La ricerca di precursori e di anticipazioni, per ricca di sorprese che sia, presenta rischi evidenti. Il critico spesso isola un brano dal contesto, e gli conferisce un peso che non gli appartiene, come quegli storici dell'arte che scoprono paesaggi inattesi nello sfondo di quadri d'altare del Quattrocento. Anni or sono questo genere di ricerca fu intrapreso per il filone metafisico nella letteratura inglese, ma la più vasta battuta che si sia mai fatta in traccia di anticipazioni riguarda il periodo romantico: c'è tutta una letteratura sugli indizi e i precursori della sensibilità romantica, dacché, in seguito all'applicazione del metodo storico alla critica letteraria, ogni generazione ha rovistato il passato in cerca di *pedigrees* dei suoi atteggiamenti presenti, e mentre i primi romantici trovavano un padre in Shakespeare, i decadenti riesumarono quanti testi del passato avessero qualche somiglianza col loro modo di sentire. Basta solo leggere passi di *À rebours* di Huysmans, sui libri ai quali andava l'ammirazione di Des Esseintes, per vedere con che appassionato interesse operasse allora quello *shock of recognition*¹⁹¹ che stabilisce vincoli tra anime gemelle attraverso la storia. T. S. Eliot immaginò una tradizione metafisica svoltasi in tre fasi, e trovò fratelli nei poeti della cerchia di Dante, in Donne e la sua scuola, e in Baudelaire, Rimbaud, Laforgue; oggi, in un clima pregno di ansia e di ambiguità, l'interesse dei critici si rivolge al periodo manierista con le sue vacillanti opinioni, i suoi colori cangianti, le

forme serpentine, e la strana mescolanza di astratto e di concreto.

Ci sono geni del passato che sono particolarmente suscettibili di questo genere d'investigazione; la loro comune caratteristica, che in un certo senso spiega il persistente interesse che a loro portano i posteri, è la loro versatilità, la loro inquietudine e fondamentale ambiguità, sicché è possibile citarli a sostegno di punti di vista disparati, e in ogni caso delle più sorprendenti anticipazioni: Montaigne, Tasso e Diderot appartengono a questa classe.

In Montaigne Jean Rousset¹⁹² ha potuto vedere un precursore della sensibilità barocca per via della sua volubilità, la sua personalità ondeggiante e inquieta, e lo stampo di *variété et étrangeté* impresso in tutte le sue opere: una fortuita accozzaglia di *grotesques et corps monstrueux*, figure polimorfe concepite secondo un'idea di disordine che fin allora l'arte non aveva contemplato né dominato. Ma la disposizione casuale di pensieri, l'abbandonarsi a capricci e ad immagini stravaganti, la candida confessione d'idiosincrasie personali, fanno di Montaigne anche uno dei precursori del saggio romantico quale si configurò in Charles Lamb.

Anche Diderot fu una personalità poliedrica; nel suo cervello universale e profetico eran presenti i germi e più che i germi di molti sviluppi posteriori, sicché Delacroix e Baudelaire, non meno di David, poterono vedersi specchiati in lui. Egli aveva appreso da Sterne l'arte di scivolare agilmente da un soggetto all'altro, di dar l'impressione d'un continuo fluire per mezzo dell'innumerevole scintillio di piccole onde: e in ciò egli è uno scrittore tipico dell'epoca rococò. In *Le neveu de Rameau*

vengono registrate digressioni, dialoghi secondari incidentalmente inseriti nel principale, scene reali o immaginarie, e colui che parla apostrofa se stesso. Nel *Supplément au voyage de Bougainville* il primo interlocutore e il secondo riferiscono nel loro dialogo brani di conversazioni, e il primo abbozza una scena di litigio tra un attore e la moglie; l'autore stesso interviene nel dialogo, e questo è il tratto più strano, perché il primo interlocutore viene presentato come l'autore del *Père de famille*, cioè lo stesso Diderot, che in questo caso si sdoppia in due personaggi. *Jacques le fataliste*, modellato su *Tristram Shandy*, non è affatto, come non lo è il suo prototipo, un romanzo nel senso tradizionale della parola. D'altra parte Diderot sentiva soprattutto l'appello della grandezza, della maestà della semplicità degli antichi, disprezzava le leziose grazie e le zuccherose affettazioni di quello stesso stile rococò di cui egli era per altri rispetti un tipico esponente; si proponeva di ricondurre un gusto sobrio e dignitoso a una società frivola, e s'ispirava a Socrate per la propria condotta di vita. La filosofia non aveva estinto in lui gl'impulsi del sentimento; era capace di scatti magnanimi e non era insensibile a certi aspetti crudeli, violenti, dionisiaci (per usare la parola di Nietzsche) del mondo antico, e a quegli «incanti dell'orrore che inebriano i forti» (e si capisce perché gli entusiasti settecenteschi del Laocoonte dovessero trovare sublimità nell'episodio dantesco di Ugolino, quel Laocoonte medievale); ma egli apprezzava pure il nuovo elemento tragico introdotto dal cristianesimo.

Troviamo in lui la fonte genuina di quel neoclassicismo che poi, quando si fu

cristallizzato in una formula, degenerò in vacuità pomposa; ma all'origine, quell'idea d'un'antichità sentita come una scuola di virtù capace d'infiammare i petti, quelle rovine vedute come la sede naturale degli spiriti magni, avevano il sapore della vita reale, e non di un'accademia. C'era in lui quell'aspirazione al semplice, all'assoluto, al geometrico, che animava i grandi architetti rivoluzionari Ledoux, Boullée, Lequeu, Friedrich Gilly. Uomo di teatro, archeologo e scavatore, filosofo, storico e poeta, nella viva descrizione che Garat ci dà di lui quando gli fece visita nel 1779, egli ci appare nell'atto di spostare la conversazione da un tema all'altro con una leggerezza mercuriale, con un'armoniosa versatilità che lo fanno classificare nello stesso tipo di geni di Montaigne.

Diderot poteva essere invocato con uguale diritto da classici e romantici. Tasso può essere definito un manierista, un precursore dei romantici, e, nel campo delle arti visive, venire accostato ai pittori più diversi senza grande improprietà. G. C. Argan¹⁹³ e Ferruccio Ulivi¹⁹⁴ pensano al Tintoretto per certi effetti di luce e d'ombra, specialmente nella Santa Maria Egiziaca della Scuola di S. Rocco, col suo favoloso sfondo orientale. Altrove, nelle *Sette giornate del mondo creato*, Tasso mostra diletto per le pietre dure e per quel tipo di sofisticata allegoria che è propria dei pittori manieristi, in particolare di Jacopo Zucchi che decorò per Francesco I lo Studiolo in Palazzo Vecchio a Firenze. Che egli possa venir paragonato ad artisti così diversi come Tintoretto e Zucchi, o perfino a un pittore nordico che ha affinità con lo Zucchi, Bartolomeo Spranger, non dovrebbe sorprendere, perché Tasso, per usare un termine psicanalitico, era uno schizoide. Ma dopo tutto i

paralleli coi pittori indicano poco più di una vagaria di famiglia; nel campo letterario certe sfumature della sua sensibilità sono assai più significative.

Come si è detto nel capitolo sulla bellezza medusea,¹⁹⁵ bisogna premettere che l'età del Tasso era piena dello spirito della Controriforma, che insisteva sulla bellezza del martirio per la Fede e collocava sugli altari cupe, sanguinose scene di supplizi: ma il fatto che Tasso scrisse alcuni dei suoi passi più sentiti nel descrivere circostanze in cui la bellezza s'alleava intimamente con la morte, rivela in lui caratteristiche che gli artisti barocchi dovevano spesso sfruttare per amor di contrasto, e a cui i romantici dovevano abbandonarsi quando dettero libero sfogo a quel genere di sensibilità.

Tasso è il precursore di tutti quei romantici la cui peculiare sensibilità chiedeva la morte dell'eroina, dalla Velléda di Chateaubriand:

«Aussitôt elle porte à sa gorge l'instrument sacré: le sang jaillit. Comme une moissonneuse qui a fini son ouvrage et qui s'endort fatiguée au bout du sillon, Velléda s'affaisse dans le sang»

alla Simone di Maurice Barrès (in *Un amateur d'âmes*) che si uccide:

«Et les tendres gémissements que lui imposait sa blessure se mêlant à leurs aveux demi-étouffés, elle mourut en pressant contre ses petits seins éclaboussés de sang les mains de l'ami de son cœur».

Quest'aspetto romantico del Tasso non è un tratto isolato, ma s'accorda con altre manifestazioni della sua sensibilità che tutte indicano la stessa direzione.

Uno dei modi di esprimere una quantità di sentimenti non ancora ben definiti, che poi si concretarono in atteggiamenti romantici, fu la frase *je ne sais quoi*. Questa frase apparve come sintomo nel corso del Seicento per la prima volta negli *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671) del Padre Bouhours. Nel quinto dei dialoghi che compongono l'opera, intitolato *Le je ne sçai quoi*, Eugène dice:¹⁹⁶ «Les Italiens qui font mystère de tout, employent en toutes rencontres leur *non so che*: on ne voit rien de plus commun dans leurs Poètes»; e Ariste aggiunge che «le je ne sçai quoi a beaucoup de vogue parmi nous», e che «nous sommes en cela aussi mystérieux que nos voisins». Pascal (*Pensées*, LXVI) sembra fare risalire l'espressione a Corneille (si veda per es. *Rodogune*, I, 5); la si trova nell'*Art des Emblèmes* di Menestrier, 1662, nelle *Devises panegyriques pour Anne d'Autriche*, 1667, del Sieur de Chaumelz, e in molti altri testi del Seicento; fu usata da Marivaux e da Montesquieu.¹⁹⁷ Infine Rousseau trovò nella parola *romantique* il termine esatto per definire quella cosa vaga e indistinta che fino allora era stata espressa con *je ne sais quoi* («Enfin ce spectacle a je ne sais quoi de magique, de surnaturel, qui ravit l'esprit et les sens», *Nouvelle Héloïse*). Il carattere romantico del *je ne sais quoi* è ulteriormente confermato da un passo nella sezione «Les Mystères» del *Génie du Christianisme* di Chateaubriand:

«Il n'est rien de beau, de doux, de grand dans la vie, que les choses mystérieuses. Les sentiments les plus merveilleux sont ceux qui nous agitent un peu confusément. La pudeur, l'amour chaste, l'amitié vertueuse, sont pleines de secrets. On dirait que les cœurs qui s'aiment s'entendent à demi-mot, et qu'ils ne sont que

comme entr'ouverts. L'innocence à son tour, qui n'est qu'une sainte ignorance, n'est-elle pas le plus ineffable des mystères, etc.».

La maggioranza degli esempi citati da Bouhours per i poeti italiani è tolta dal Tasso. Non fu il Tasso a inventare l'espressione. Agnolo Firenzuola l'aveva usata nei suoi dialoghi *Delle bellezze delle donne*, 1541, e Dante, prima di lui, l'aveva pure impiegata, ma solo in due casi - *Paradiso*, III, 59, e *Convivio*, IV, 25 - a proposito d'una ineffabilità estetica o emotiva, e in questo senso una volta sola il Petrarca (nel sonetto *In nobil sangue*). Fu però il Tasso a dar corso all'espressione, usandola parecchie volte nel suo maggior poema per indicare i primi moti d'un'emozione.

Nella stanza 37 del canto II della *Gerusalemme* è usata per descrivere i sentimenti del re che ha condannato al rogo Olindo e Sofronia, allo spettacolo delle tenere ed eroiche esortazioni della generosa coppia che muovono al pianto gli astanti:

Un non so che d'inusitato e molle
Par che nel duro petto al re trapasse;
Ei presentillo e si sdegnò, né volle
Piegarsi, e gli occhi torse, e si ritrasse.

Nella quinta stanza del canto XII, Clorinda esorta Argante a unirsi a lei in una sortita contro i cristiani, e gli dice che per qualche tempo la sua mente inquieta, forse ispirata da Dio, è andata meditando «un non so che d'insolito e d'audace», dove il «non so che» rende l'*aliquid* della fonte virgiliana del passo (*Eneide*, IX, 186:

«Aut pugnam aut aliquid iamdudum invadere magnum / Mens agitat mihi»); questo esempio non è molto significativo, ma l'altro dallo stesso canto, sull'intonazione delle parole di Clorinda morente che inteneriscono il cuore di Tancredi («un non so che di flebile e soave»), è tipico della sensibilità del Tasso; anche in questo caso l'espressione è modellata sul latino, perché troviamo in Lucrezio (*De rerum natura*, IV, 1125-1126):

...medio de fonte leporum

Surgit amari aliquid, quod in ipsis floribus anget.



F. L. Dejuinne, *M.me Récamier*
à l'Abbaye-aux-Bois, Parigi, Coll. Delorme

Il «non so che» ricorre nel canto seguente (XIII, 40) a indicare lo stato d'animo turbato di Tancredi nella selva incantata:

Fremere intanto udia continuo il vento
Tra le frondi del bosco e tra i virgulti,
E trarne un suon che flebile concento
Par d'umani sospiri e di singulti;
E un non so che confuso instilla al core
Di pietà, di spavento e di dolore.

Nel canto XVII, st. 57, l'espressione è usata a indicare un'indistinta fonte di luce («Ed ecco di lontan a gli occhi loro / Un non so che di luminoso appare»), nel canto XX, 1, un'ombra appena intravista («Un non so che da lunge ombroso scorse»), e nel canto XX, 51, un suono indistinto («Ma odi un non so che roco e indistinto»); ma nella più parte dei casi il Tasso usa l'espressione, come ho detto, per denotare lo stadio iniziale d'un'emozione, specialmente d'una emozione tenera. Così in *Gerusalemme*, XIX, 94, è usata per descrivere l'improvviso trasporto d'amore di Erminia per Tancredi:

Allora un non so che soave e piano
Sentii, ch'al cor mi scese, e vi s'affisse,
Che, serpendomi poi per l'alma vaga,
Non so come, divenne incendio e piaga.

La fonte latina di questo passo, *Eneide*, IV, 66, descrive lo stesso sentimento, ma senza l'*aliquid* corrispondente al «non so che», per denotare il misterioso carattere dell'affetto:

*Est mollis flamma medullas
Interea, et tacitum vivit sub pectore vulnus;
Uritur infelix.*

In simile modo nell'*Aminta* (I, 2, 87 sgg.) il protagonista descrive come s'invaghì di Silvia:

A poco a poco nacque ne 'l mio petto,
Non so da qual radice,
Com'erba suol che per se stessa germini,
Un incognito affetto.

Nel *Torrismondo* il «non so che» è adoperato per comunicare un senso di presagio in cui ci sembra di cogliere un primo indizio di una tecnica che poi assumerà forma assai più articolata in Maeterlinck. In quella tragedia Alvida dice (I, 1, 25, 29-30):

Temo ombre e sogni
... ..
e temo, ah! lassa!
Un non so che d'infausto o pur d'orrendo

e (III, 6, 193): «Io temo, io temo, ah! lassa!».

In tutti questi casi, dunque, il Tasso introduce un ulteriore elemento di mistero nella descrizione di apparizioni o di sentimenti ambigui, mentre Dante, in un caso simile, s'era contentato di dire (*Purgatorio*, VII, 79 sgg.):

Non avea pur natura ivi dipinto
Ma di soavità di mille odori
Vi facea uno incognito e indistinto.

Altri esempi mostrano come Tasso, dietro suggerimento di Virgilio o di Dante, abbia rinforzato certi effetti e in molti casi abbia aggiunto un ulteriore brivido. Così nella *Gerusalemme conquistata* (III, 26 sgg.) troviamo una scena notturna che sarebbe perfettamente a posto in un romanzo gotico:

Non lunge, quai veggiam fantasmi o larve,
Poi che nascoso è lo splendor diurno,
Tale un corrier ne l'ombre oscuro apparve
Per non diritte vie cheto e notturno:
Là ove il maggior lume occulto sparve,
Spiegan tremuli rai Giove e Saturno.

Tali tratti che denunciano in Tasso una tendenza ad effetti che dovevano poi essere caratteristici della sensibilità romantica sono stati di frequente osservati dai critici. E la novità del Tasso in questo campo non dovette sfuggire ai più avvertiti tra i contemporanei, perché il quadro di Tintoretto ispirato dall'episodio della morte di Clorinda (Chicago, Collezione Logan) è stato non arbitrariamente definito dall'Argan¹⁹⁸ «forse, nella storia della pittura, il primo quadro 'romantico'», non solo romantico per la sua struttura drammatica, che culmina nel volto

languente e nella pallida mano di Clorinda mostrati in piena luce, in contrasto con l'albero agitato dal vento e col plumbeo cielo nuvoloso, ma soprattutto per la concentrazione dell'interesse del pittore sull'espressione dei sentimenti dei personaggi. E certo, se Lucano (*Pharsalia*, III, 399 sgg.) aveva fornito a Tasso l'idea della selva incantata:

*Lucus erat longo numquam violatus ab aevo
Obscurum cingens connexis aëra ramis
Et gelidas alte summotis solibus umbras.
Hunc non ruricolae Panes, nemorumque
potentes
Sylvani, Nymphaeque tenent; sed barbara ritu
Sacra Deum, structae diris altaribus arae
Omnisque humanis lustrata cruoribus arbos*

se per la descrizione del convegno delle streghe il Tasso precorre Salvator Rosa, e per il cipresso sanguinante ha usato la stessa fonte che ispirò a Dante il bosco dei suicidi, cioè l'*Eneide* (III, 26), d'altronde la patetica situazione di Tancredi che ferisce il supposto fantasma non d'un compagno (come Polidoro, in Virgilio), o d'un estraneo (come in Dante), ma della stessa donna amata che egli ha inconsapevolmente uccisa, è degna, per lo meno, del più romantico degli elisabettiani, John Webster.

La predilezione del Tasso per scene melanconiche, come quella selva, è probabilmente la ragione per cui egli collocò nel tetro Nord, in Scandinavia («quella orrida regione, dove sei mesi de l'anno sono tenebre di

perpetua notte»)¹⁹⁹ l'azione della sua tragedia *Torrismondo* (basata su un tema che doveva affascinare i romantici, il tema dell'incesto, illustrato dall'inconsapevole coppia Torrismondo-Alvida), sebbene in quella tragedia non si trovino tocchi di color locale per il paesaggio, ma solo per i costumi (la descrizione dei giochi festivi in II, 6, 32-104 derivata da Olao Magno); ed anche quest'interesse per il Nord scandinavo era una novità al tempo del Tasso, e divenne corrente in Europa solo al tempo di Gray e di Collins. Di fatto Collins nominò Tasso nella sua *Ode on the Popular Superstitions in the Highlands* in cui ricorda la sua impressione alla lettura dell'episodio di Tancredi nella selva incantata:

*How have I trembled, when, at TANCRED'S
stroke,*

Its gushing blood the gaping cypress pour'd;

*When each live plant with mortal accents
spoke,*

*And the wild blast up-heav'd the vanish'd
sword!*

How have I sat, when pip'd the pensive wind,

To hear his harp, by British FAIRFAX strung!

Prevailing poet, whose undoubting mind

Believ'd the magic wonders which he sung!

Hence, at each sound, imagination glows;

*Hence his warm lay with softest sweetness
flows:*

*Melting it flows, pure, num'rous, strong and
clear,*

*And fills th'impassion'd heart, and wins
th'harmonious ear.*²⁰⁰

Un altro gusto preromantico del Tasso si ritrova nel suo avvertire l'incanto delle rovine. È il passo nel canto XV della *Gerusalemme* (st. 20) sulle rovine di Cartagine e i versi del Tasso, di fatto, fan poco più che ripetere il comune concetto predicabile circa la vanità delle cose umane testimoniata dalle rovine, un'idea che Shelley doveva poi riprendere in modo memorabile nel suo sonetto su Ozymandias:

Giace l'alta Cartago: a pena i segni
De l'alte sue ruine il lido serba.
Muoiono le città, muoiono i regni;
Copre i fasti e le pompe arena ed erba;
E l'uom d'esser mortal par che si sdegni:
Oh nostra mente cupida e superba!

Qui il Tasso s'è ispirato al *De partu Virginis* del Sannazaro:²⁰¹ in entrambi i poeti la meditazione cristiana sulla caducità delle cose pare giunger vicina al famoso passo al principio della terza scena dell'atto quinto della *Duchessa d'Amalfi* del Webster: «I do love these ancient ruins», che a sua volta discende da Montaigne (III, 9) e da Cicerone (*De finibus*, V, 1 e 2: «quacunque enim ingredimur in aliquam historiam vestigium ponimus»). È tutta una questione di sfumature e d'insistenze, perché dopo tutto anche la conclusione del Webster in apparenza ripete il luogo comune omiletico:

*But all things have their end:
Churches and cities (which have diseases like
men)
Must have like death that we have.*^{[202](#)}

Tutti questi aspetti preromantici del Tasso non son tuttavia così importanti per la storia del gusto quanto un accenno che si trova nella descrizione del giardino d'Armida nel canto XVI della *Gerusalemme* (st. 9-10).

L'arte, che tutto fa, nulla si scopre.
Stimi (sì misto il culto è co'l negletto)
Sol naturali e gli ornamenti e i siti.
Di natura arte par, che per diletto
L'imitatrice sua scherzando imiti.

Questo passo deve non poco al trattato di Longino sul *Sublime*, in cui però lo stesso principio era applicato all'eloquenza. Nella sua ventiduesima sezione Longino dice che i migliori scrittori ricorrono a *hyperbata* o trasposizioni e spostamenti nell'ordine delle cose che han da dire, in modo da imitare la passione, il cui linguaggio mostra una certa dose di disordine: «come mossi da irrequietezza, come da un vento incostante, essi cangiano le parole in mille modi, e così i sentimenti, e l'ordinario corso del dire: e in così fare imitano gli atti della natura. Poiché l'arte è perfetta quando sembra esser natura, e la natura ben riesce quando vi è sottesa, inosservata, l'arte».^{[203](#)}

Il Tasso ascoltò il consiglio di Longino sia nei suoi giovanili *Discorsi dell'arte poetica* (composti intorno al 1564, pubblicati nel 1587) che nei maturi *Discorsi del poema eroico* (pubblicati nel 1594, ma scritti tra il 1575 e il 1580):

«I versi spezzati, i quali entrano uno nell'altro... fanno il parlar magnifico e sublime.^{[204](#)}

«L'antipallage similmente, che si può dire mutazione de' casi, può accrescer la magnificenza del parlare.^{[205](#)}

«E 'l cominciar il verso da casi obliqui suole esser cagione del medesimo effetto nel parlare, il quale si può chiamar obliquo, o distorto, come in que' versi: "Del cibo, onde 'l signor mio sempre abbonda, Lacrime e doglia, il cor lasso nudrisco".^{[206](#)}

«Si può annoverar con questo il pervertimento dell'ordine, quando si dice innanzi quel che dovrebbe esser detto dopo, perché al magnifico dicitore non si conviene una esquisita diligenza.^{[207](#)}

«E la trasposizione delle parole, perché ella s'allontana da l'uso comune... E 'l perturbar l'ordine naturale, posponendo quelle che dovrian esser anteposte... E l'*hyperbaton*, che si può dir distrazione, o interponimento». ^{[208](#)}

Ora il Tasso applicò questo stesso principio alla bellezza femminile, con un suggerimento d'Ovidio (*Amores*, I, 14, 21):

*Tum quoque erat neglecta decens, ut Threcia
Bacche,*

Cum temere in viridi gramine lassa iacet.

Nel sonetto *S'arma lo sdegno e'n lunga schiera e folta* egli lodò

Bellezza ad arte incolta, atti soavi...

E lo stesso fece nella sua descrizione di Sofronia che «sua beltà non cura» nella *Gerusalemme* (II, 18):

Non sai ben dir s'adorna, o se negletta,
Se caso od arte il bel volto compose;
Di natura, d'Amor, de' cieli amici
Le negligenze sue sono artifici.

Ma l'applicazione ai giardini da parte del Tasso dell'idea dell'elegante negligenza ebbe conseguenze di lunga portata. Si dice che il Parco Reale di Torino, inaugurato da Emanuele Filiberto e compiuto da Carlo Emanuele I di Savoia (di cui sopravvive soltanto la descrizione in *Theatrum Sabaudiae*) ispirò al Tasso il giardino d'Armida, ma in ogni caso adattando a questo i precetti di Longino al perfetto oratore, Tasso aprì la strada alla creazione del giardino «naturale» o pittoresco che durante il Settecento diventò una specialità inglese.

Certamente il primo impulso venne ai creatori dei giardini inglesi dai paesaggi del Lorenese, del Poussin e di Salvator Rosa, e dalle relazioni di viaggiatori sui giardini orientali che parlavano del misterioso gusto dello *sharawadgi*. Lo sviluppo dell'arte dei giardini inglesi è stato

descritto parecchie volte, da Christopher Hussey nella sua opera fondamentale sul pittoresco, e da altri, recentemente da Edward Malins.²⁰⁹ Ma i versi del Tasso indicano una rivoluzione del gusto che divenne generale durante il Seicento. Forse codesta rivoluzione era, come si suol dire, nell'aria. Perché anche prima della pubblicazione della *Gerusalemme*, in una poesia attribuita a Jean de Bonnefon, inclusa da Giulio Cesare Scaligero nella *Anthologia latina* pubblicata con la *Publii Virgilii Maronis Appendix* a Lione nel 1572, leggiamo un'esortazione a una certa Basilissa a non dedicare troppa cura all'acconciarsi i capelli e a non usare cosmetici, perché una negligente semplicità è quella che più piace.²¹⁰

Ben Jonson parafrasò questa poesia latina in un *song* di *The Silent Woman*:

*Still to be neat, still to be drest,
As you were going to a feast;
Still to be pou'dred, still perfum'd;
Lady, it is to be presum'd,
Though arts hid causes are not found,
All is not sweet, all is not sound.*

*Giue me a look, giue me a face
That makes simplicitie a grace;
Robes loosely flowing, hair as free;
Such sweet neglect more taketh me
Than all th'adulteries of art;
They strike mine eyes, but not my heart.*²¹¹

Robert Herrick riprese il motivo in una delle più deliziose poesie dell'epoca carolina:

*A sweet disorder in the dresse
Kindles in cloathes a wantonnesse
A lawne about the shoulders thrown
Into a fine distraction:
An erring Lace, which here and there
Enthralls the Crimson Stomacher:
A Cuffe neglecifull, and thereby
Ribbons to flow confusedly:
A winning wave, (deserving Note)
In the tempestuous petticoate;
A carelesse shoe-string, in whose tye
I see a wilde civility:
Doe more bewitch me than when Art
Is too precise in every part.*^{[212](#)}

Può parere che ci sia una grande distanza tra la modesta Sofronia del Tasso, il cui vestire negligente sorpassava gli artifici dell'arte, e questa tempestosa apparizione di gusto barocco. Perché la capricciosa frivolezza di Herrick ci fa pensare alle profonde emozioni che gli agitati panneggi delle statue del Bernini intendono suggerire (si pensi ad es. agli angeli di Ponte Sant'Angelo). Il risultato artistico è dello stesso genere: un movimento carico di significato invece d'un'armoniosa calma, un incanto

enigmatico, un «non so che», comune a Sofronia e alla deliziosa civettuola di Herrick.

Il principio dell'asimmetria che doveva alla fine condurre a stranezze come *The Autumnall* di John Donne in lode di una donna matura o al fascino pittoresco della figlia del vecchio parroco ricordata nei *Distinct Characters of the Picturesque and Beautiful* (1801) di Uvedale Price, i cui occhi strabici e i cui denti irregolari venivan considerate qualità pittoresche, quel principio dell'asimmetria in nome del quale si doveva proclamare che «plus belle de la beauté est la ruine de la beauté», ed educare l'occhio ad apprezzare le qualità estetiche delle rovine, trovò nella sensibilità del Tasso le prime risonanze, e i versi sul giardino d'Armida: «L'arte che tutto fa, nulla si scopre», con quel che segue, echeggiarono nel verso di Boileau (*Art poétique*, 11) a proposito dell'ode pindarica: «Chez elle un beau désordre est un effet de l'art», e nella definizione del marchese de Girardin (in *De la composition des paysages*) di un paesaggio dove «l'art sans se montrer nulle part, a parfaitement secondé la nature».

Il marchese de Girardin aveva circondato d'un giardino all'inglese il suo castello a Ermenonville, e aveva chiesto consiglio al poeta giardiniere inglese William Shenstone. Il luogo ha rinomanza nella storia letteraria per la sua associazione con Rousseau che l'aveva scelto (sotto il nome fittizio di Clarens) come lo sfondo ideale per l'idillio di Julie e Saint-Preux in *La Nouvelle Héloïse*. Altrove lo stesso Rousseau echeggiò i versi del Tasso sul giardino d'Armida nella sua critica dei giardini all'italiana:²¹³

«L'erreur des prétendus gens de goût est de vouloir de l'art partout, et de n'être jamais

content que l'art ne paraisse... Que signifient ces allées si droites, si sablées, qu'on trouve sans cesse, et ces étoiles par lesquelles, bien loin d'étendre aux yeux la grandeur d'un parc, comme on l'imagine, on ne fait qu'en montrer maladroitement les bornes?».

Il marchese de Girardin eresse nel parco di Ermenonville una «Pyramide du philosophe» dedicata ai quattro poeti pastorali Teocrito, Virgilio, Gessner e Saint-Lambert, e un «Temple de la Philosophie» nelle vicinanze d'un laghetto, in cui ogni colonna recava il nome d'un grande scrittore. La descrizione di Alexandre de Laborde in *Description des nouveaux jardins de la France*²¹⁴ dice che il tempio non fu mai ultimato, e che molte colonne attendevano ancora nuovi geni che dessero loro un nome: nel 1808 era in rovina, un fatto che «potrebbe offrire ampia materia di satira», nota il Laborde, perché «furono i filosofi del 1793 che più contribuirono a demolirlo». Egli non dà i nomi degli scrittori ricordati dalle colonne, ma saremmo sorpresi se il nome del Tasso vi fosse mancato, perché è a lui dopo tutto che risale la prima idea del giardino naturale in Europa.

Tutto cominciò con un precetto di poetica che il Tasso adattò ai giardini, poi, come osservava Horace Walpole,²¹⁵ «il sole al tramonto e le lunghe ombre autunnali arricchivano il paesaggio fino a farne un quadro del Lorenese». Secondo lo stesso Walpole, infatti, «tre nuove Grazie, la Poesia, la Pittura e l'Arte dei giardini dovrebbero unirsi per rivestire e adornare la Natura». E se uno pensa che l'aspetto presente della campagna inglese fu la creazione di quel supremo sarto della Natura che fu Lancelot Brown, che, se proprio non piantò tutti gli alberi che si

ammirano oggi in Inghilterra, certamente li passò tutti in rassegna, sicché dopo il suo intervento nessuno avrebbe potuto pensare che quelle scene create da lui non fossero state lì sempre, tali e quali erano uscite dalle mani della divina Provvidenza, se uno pensa a questo, non si sentirà tentato ad applicare all'Inghilterra i versi del Tasso sul giardino d'Armida, e a variare il famoso verso del Kipling «Our England is a garden» («la nostra Inghilterra è un giardino»)²¹⁶ in «England is Armida's garden» («l'Inghilterra è il giardino d'Armida»)? Perché, al contrario di quanto scrive Kipling - («And such gardens are not made by singing»: «E giardini come questo non si fanno col canto»), - questo giardino fu proprio creato dal canto dell'Anfione italiano, Torquato Tasso.

La dama sul sofà

Ci sono molti ritratti di Madame Récamier, e di preferenza la rappresentano adagiata su un divano. Quello del Gérard, ora al Museo Carnavalet, coi suoi teneri colori d'autunno - la stoffa dei cuscini grigio-viola, giallo il manto della bella donna dal capino inclinato come un fiore, e color terracotta la tenda che, secondo la ricetta classica, separa l'interno dal verde giardino - non tanto mi appare significativo nella promiscua stanza del museo quanto nello sfondo di un quadro di Franz Krüger in cui figura riprodotto. Volendo fare il ritratto al principe Augusto di Prussia, il Krüger l'ha effigiato ritto in piedi come un manichino militare, la gamba destra piegata in avanti, il braccio sinistro posato sul fianco a sostener lo spadino, mentre il destro regge penzoloni la gran feluca piumata, impettita e rigida figura sotto un lampadario di bronzo nel bel mezzo d'una rigida e simmetrica sala stile Impero. S'allineano divano e sedie rigidamente imbottite e coperte di bianca seta a rabeschi contro le pareti tese di lampasso seminato a regolari intervalli di stelle a sei punte, e coronate da un fregio di scolpite palmette. Sul tavolo, coperto da un tappeto scuro, spicca, a forma stellare pur essa, la pianta d'una fortezza, e si profila una lucernetta di bronzo sormontata da un'alata coefera; su una sedia è posato un mantello morbido, come di velluto. E la sola altra cosa morbida tra tanto rigore è la dama abbandonatamente adagiata su un seggio «all'antica» nel quadro di Gérard che occupa tutta la parete di fondo. Invero, se s'ha da

credere a quel che dissero certuni, l'impettito Don Giovanni prussiano fu il solo che avrebbe saputo far battere il cuore di Juliette, sicché la posa abbandonata non sarebbe mai stata così naturale alla bella donna come - sia pure in effigie - in questa rigida e simmetrica sala abitata dal prestante manichino militare. Eppure, malgrado impegni, giuramenti, e il dono d'una catena sostenente un cuor di rubino, anche questa volta Juliette si sottrasse; il moto d'abbandono non fu che una posa fissata per sempre, con colori d'autunno, dal barone Gérard.

Madame Récamier rimarrà per noi soprattutto l'immagine d'una posa: la bella seduta su un sofà *à l'antique*, giovinezza eterna spirante in un clima che non sa d'umana passione, quale per primo la ritrasse David. Della propria opera non era soddisfatto il David, e la lasciò non finita (forse quello squisito pittore d'atteggiamenti, Louis Boilly, sarebbe stato più adatto a ritrarre la posa?); ventisei anni più tardi, Dejuinne trasferì l'immagine, con le necessarie alterazioni nei particolari del costume, dal vago ambiente del quadro neoclassico al preciso sfondo della «cella» nell'Abbayeaux-Bois, tra la biblioteca, il cembalo, l'arpa, quel gran vaso di Sèvres sul tavolo tondo, lo specchio del caminetto in cui è riflesso il serafico letto nella bianca alcova, e il quadro di *Corinna al Capo Miseno* alla parete della finestra che, semivelata dalla cortina di mussola, mostra fra gli alberi la cappella gotica.²¹⁷ La bella del David posava sul ginocchio la sua mano di dea, vuota, con le dita squisitamente piegate come quelle delle antiche statue; nella replica, riveduta, del Dejuinne, la stessa mano, nella stessa posa, regge un libro. In codesti due aspetti d'una mano ci si sente tentati di vedere un'epitome della storia di Madame

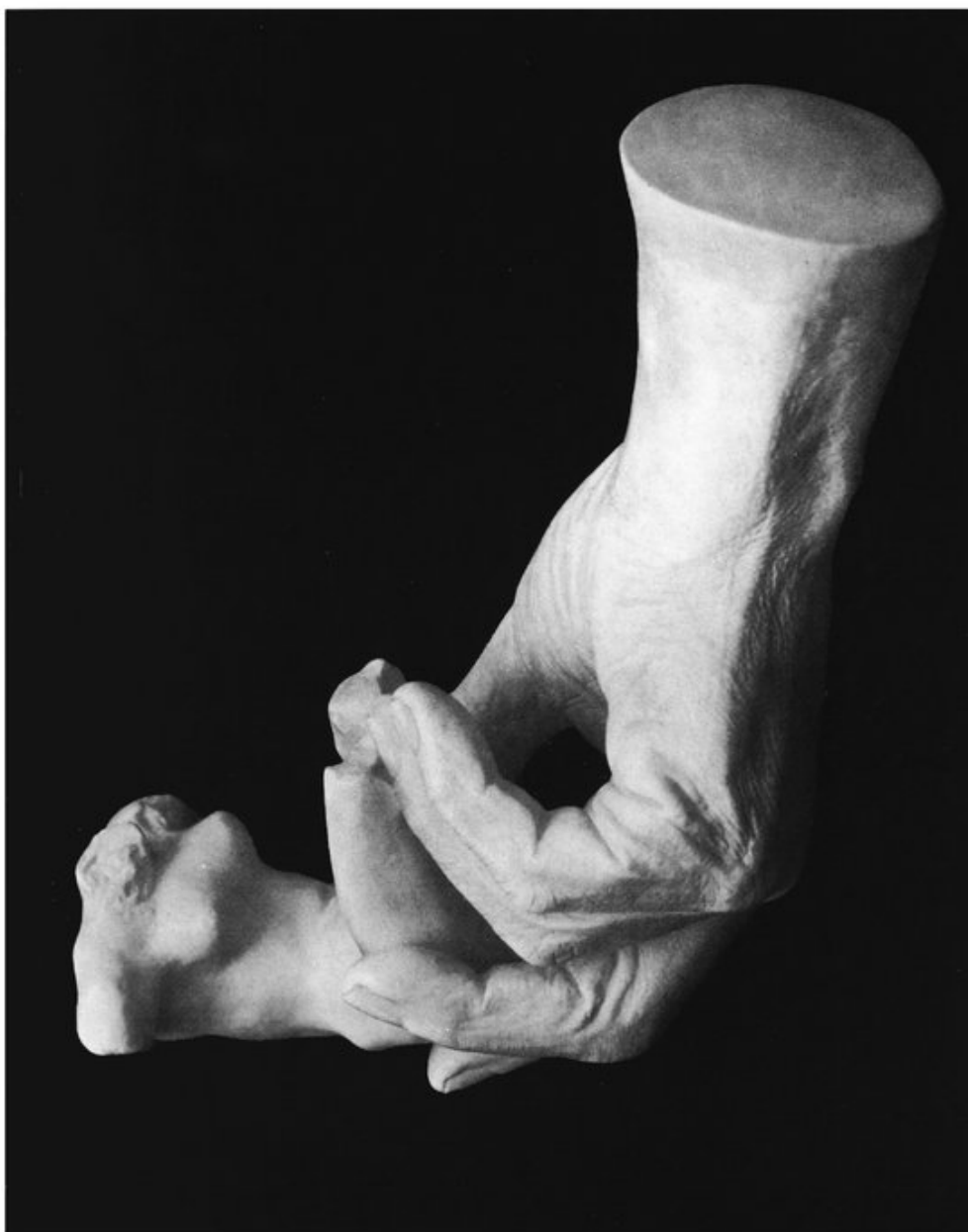
Récamier, che il Mérimée riassunse in una frase poco generosa: «Quanto, al suo spirito, non se n'è cominciato a parlare che piuttosto tardi, dopo che eran divenute inutili tutte le sue altre risorse per piacere».

Per i suoi adoratori essa fu, in un certo senso, la Beltà dalla mano vuota. Per tutti si potrebbe ripetere quel che si disse d'uno di loro, Auguste de Staël: arsero per lei «du feu le plus ardent mais le moins couronné». Essa dovette contentarsi della dubbia riputazione di *coquette*, che poteva concedere «qualche istante, qualche ora di turbamento, di estasi e di tristezza deliziosa», che poteva venir giudicata da una penna maligna come «sprovvista del viscere chiamato cuore»; che, inetta all'amore di temperamenti virili quali Luciano Bonaparte e il principe Augusto di Prussia, poteva soltanto essere una compagna per un platonico, Ballanche, o per uno stanco leone, Chateaubriand. Al dire d'un suo biografo, Édouard Herriot, tutte le contraddizioni di questo inesplicabile carattere femminile deriverebbero dall'iniziale sventura del suo matrimonio: i rapporti di Monsieur Récamier con sua moglie furon quelli d'un padre con la propria figlia. S'è perfino avanzata l'ipotesi che Juliette Bernard fosse effettivamente la figlia di Monsieur Récamier, e che al matrimonio si pensasse come a un disperato espediente per assicurarle la successione nei beni del ricco banchiere nel caso che egli fosse caduto vittima della Rivoluzione (le nozze ebbero luogo nel 1793). Questa teoria troverebbe conferma in certe dichiarazioni della figlia adottiva di Madame Récamier, Madame Lenormant; ma sembra strano che, una volta passato il Terrore, Monsieur Récamier non liberasse la figlia da sì

eccezionale vincolo. Quando nel 1807 Madame Récamier pensò seriamente a sposare il principe Augusto di Prussia, e chiese al marito d'acconsentire al divorzio, costui, secondo Madame Lenormant, espresse in una lettera privata «il suo rincrescimento d'aver rispettato delle suscettibilità e delle ripugnanze senza le quali un più stretto legame non avrebbe permesso questo pensiero di separazione». Édouard Herriot vede in codeste parole una refutazione della «leggenda», propalata da Mérimée e da altri, d'un'anomalia fisica alla radice del carattere di Madame Récamier; la colpa sarebbe stata del marito, e la sua scusa per il matrimonio bianco dovrebbe vedersi nel suo desiderio di trasmettere il patrimonio alla propria figlia. Fosse vero questo, quale più amara satira potrebbe immaginarsi dell'importanza data dai borghesi ai beni di fortuna? Un padre il quale rovina la vita di sua figlia per il solo scopo di farla erede d'un patrimonio che, come gli eventi successivi dovevan mostrare, egli non fu in grado di lasciarle, poiché Monsieur Récamier si rivelò un pessimo finanziere, e alla fine dovette esser mantenuto lui dalla moglie: quale più ironico imbroglio di questo inventò l'autore dei *Mémoires du diable*?

In ogni modo, non ci fu mai sterile matrimonio che potesse vantare più sontuoso talamo. E questo talamo illustre e infecondo Juliette mostrava con orgoglio alle amiche. «Volete vedere la mia camera da letto?» era questa la prima domanda che rivolgeva alle visitatrici; e mentre le conduceva alla camera più sontuosa della casa, gli uomini, giovani e vecchi, non rimanevano addietro, anzi si precipitavano a godersi lo spettacolo. Disperso è ora l'arredo di

quel celebre appartamento al numero 7 di rue du Mont-Blanc, ma la famosa camera è stata immortalata nell'in-folio di Krafft e Ransonnette, *Plans, coupes et élévations des plus belles maisons de Paris et de ses environs construites de 1771 à 1802*, nelle pagine dei Goncourt sulla *Société française pendant le Directoire*, e altrove, e i suoi mobili possono ancora vedersi presso il discendente della figlia adottiva di Madame Récamier, il professore Charles Lenormant. Contro la parete addobbata di classiche tende violette orlate di nero in simmetriche pieghe, s'ergeva il baldacchino di seta dalla cortina color camoscio dilatantesi sotto l'aurea reticella della cupoletta, e il talamo di mogano s'apriva lunato come un golfo armonioso su cui si curvavano, ai fianchi, due cigni di bronzo sostenenti una ghirlanda.²¹⁸ Ai lati del letto, su comodini adorni di cariatidi, qua un canestro di fiori metallici, «un rosier artificiel dont les branches devaient frôler le nez de Madame Récamier lorsqu'elle était couchée»,²¹⁹ là una lucerna antica e più oltre, in equidistante ordine, una statua muliebre in atto di meditare, su un alto piedistallo dall'iscrizione latina, e un alto candelabro impeccabilmente disegnato da Percier e Fontaine. Dietro al letto, un grande specchio, di guisa che la bella donna, adagiata sul talamo, poteva veder la sua posa riflessa contro lo sfondo dell'adorna stanza quietamente scintillante di dorature nella rosea luce delle candele.



Rodin, Studio per la mano di Dio,
Londra, National Gallery of Art

Ma gli uomini si stancano perfino di contemplare una bella adagiata in posa perfetta su un sofà, anche se il sofà meriti d'esser chiamato, colle parole d'un entusiasta tedesco, «das aetherische Götterbett». Ed ecco, la mano che il David aveva dipinto vuota, apprese a tenere un libro aperto, e quanto ai piedi che il pittore aveva ritratto voluttuosamente ignudi -

non senza, si dice, scandalizzare la dama – che cosa poteva meglio convenir loro che rivestirsi di *bas bleus*? Come *bas-bleu* Madame Récamier, ci dicono i biografi, fu un gran successo: se non un cervello di prim'ordine, essa aveva almeno un'anima gentile che poteva esercitare un benefico influsso sulle torbide acque delle passioni politiche e letterarie. Essa fu «la leggiadra colomba che reca l'ulivo»; senza essere in alcun senso una mistica o una persona singolarmente devota, si guadagnò come un'aureola di santità, «sainte à force de tendresse». Il suo gran trionfo fu l'ammansimento di quel leone dal perpetuo brontolio, Chateaubriand.

Un'atmosfera di crepuscolo degli dèi circonfonde la coppia. Al principio del secolo, quando l'autore di *Atala*, che aveva da non molto passato la trentina, vide per la prima volta l'affascinante amica di Madame de Staël seduta nel suo semplice vestito bianco su un sofà di seta azzurra, nessuno degli amorini che, certo, adornavano quello come ogni altro salotto dell'epoca, s'affacciò con l'arco e gli strali. Fu soltanto parecchi anni dopo che, di nuovo presso Madame de Staël, dopo una cena a cui la padrona di casa non poté prender parte, sofferente della malattia fatale, Juliette apparve a René come «il suo angelo custode». Un René in disgrazia presso il suo sovrano, perseguitato dai suoi nemici: una Juliette insoddisfatta della sua vita, non lontana dal giorno in cui, i piccoli spazzacamini non voltandosi più a guardarla, ella sarà conscia degli oltraggi del Tempo: ecco gli amanti, e il loro incontro nella casa d'una morente. Quell'Amore che scoccò lo strale veramente doveva somigliare, secondo la favola poetica, a Morte.

«Voglio che i miei giorni spirino ai vostri piedi, come quelle onde dolcemente mosse di cui voi amate il mormorio» - scrisse Chateaubriand nel 1832 nell'album di Juliette, e ripeté la frase nei suoi *Mémoires*. Egli aveva avuto molte donne - Maurice Levillant, nel suo volume su *Chateaubriand, Madame Récamier, et les Mémoires d'Outre-tombe*, le rievoca in lungo corteo sotto un titolo che suona come una campana a morto: *Renoncements*; ora la folla s'era dispersa, due sole rimanevano: la querula, acida, implacabile, ma in segreto dolorante, inferma dal viso tagliente e dalla volontà ancor più tagliente, Céleste de Chateaubriand, la moglie, che passava metà del suo tempo a escogitare elaborati uffizi per le anime del Purgatorio; e, angelo custode a confortarlo sul cammino della tomba, Juliette, la cui vera missione il Canova indovinò quando la ritrasse sotto sembianza di Beatrice. Una Beatrice minore, che assisteva il moderno vate del cristianesimo nella sua rassegna di persone e di avvenimenti, una rassegna certo non così grande come la *Divina Commedia*, ma che pure, in un'età meno eroica, ad essa corrispondeva, almeno in parte, negl'intenti: i *Mémoires d'Outre-tombe*, «queste piramidi d'un nuovo genere innalzate dall'orgoglio d'un morente».

Eppure, ahimè, il funebre gruppo: angelo ispiratore, poeta inginocchiato, libro aperto sul limitare del sepolcro, accanto all'infranta lira, manca di suprema perfezione. Forse i minuti avvenimenti di queste vite ci sono troppo noti, e non tutti coloro che ottengono di ficcare il naso nei privati archivi son capaci di conservare il candido zelo di Monsieur Levillant. Ci sarebbe per esempio piaciuto di vedere, nel 1833 a Venezia, René in compagnia del suo angelo

custode, intento ad ascoltare il ciangottio dell'acqua nei deserti canali della città che i romantici si compiacevano di considerar moritura; ci sarebbe piaciuto d'immaginarci René e Juliette sognanti la loro sfiorita giovinezza nel luogo sacro alla bellezza decaduta. E, invece, troviamo un vecchio *roué* che fiuta le orme d'una passioncella altrui, uno Chateaubriand inuzzolito da un solo episodio delle *Mie prigioni*, quello della figlia del carceriere, Zanze, dalle cui labbra egli è curioso di apprendere di più per procurarsi un'eccitazione di seconda mano, uno Chateaubriand che, tra tutti i capolavori del Palazzo Ducale, ha parole entusiastiche solo per il gruppo marmoreo di Leda col cigno: «le Cygne est prodigieux d'étreinte et de volupté»; uno Chateaubriand stimolato dalla vista di «adolescentes déguenillées» nei quartieri poveri di Venezia, come a Hohlfeld lo era stato scorgendo una graziosa «petite hotteuse», «jambes et pieds nus, jupe courte, corset déchiré...»: il precursore di Huysmans e dei decadenti, anche nella sua mescolanza di sacro e di profano, con quell'insistere sulla sua monastica cella in mezzo alle frasi amorose delle sue lettere.

Naturalmente, via via che i membri della congregazione che s'adunava all'Abbaye-aux-Bois per ascoltare quegli uffizi dei morti che eran le letture dei *Mémoires d'Outre-tombe* avanzavano negli anni, sentivan destarsi piccole apprensioni, fastidiosi scrupoli. Madame Récamier fece tagliare per decenza gl'ignudi seni del busto scolpito da Chinard;²²⁰ Chateaubriand si lasciò persuadere a tagliare i passi più frivoli dei suoi *Mémoires*. Si dettero ogni pena per conferire bellezza di santità al funebre gruppo dell'angelo ispiratore, del poeta inginocchiato, e del libro

aperto. Ma ahimè! Chateaubriand aveva bisogno di quattrini, e un contratto finì per rovinare ogni cosa; egli acconsentì a «vendere la sua tomba per vivere» a una società di speculatori, la Société Sala. Se Balzac avesse scritto un romanzo su codesta Société Sala, chi sa se non sarebbe stato il suo capolavoro, ché la rete di svergognati appetiti, di scrupoli meschini, di bassi calcoli che si formò intorno ai *Mémoires d'Outre-tombe* sorpassa qualunque intrigo immaginato dall'autore di *Le Cousin Pons*: una storia di manoscritti chiusi in misteriose cassette con molte chiavi, di giornalisti avidi e d'avvocati spregiudicati, con almeno una scalmanata figura d'avventuriera, Louise Colet.

Da tutto ciò le anime delicate torcono il viso e si fissan piuttosto sui passi più edificanti dell'idillio. Su quella famosa visita, per esempio, di cui si legge nei *Mémoires*:

«Un corridoio oscuro separava due camerette. Io sostenevo che questo vestibolo era rischiarato da una dolce luce. La camera da letto era ornata da una biblioteca, da un'arpa, da un piano, dal ritratto di Madame de Staël e da una veduta di Coppet al chiaro di luna; sulle finestre erano dei vasi di fiori. Quando, tutto ansante per aver salito tre piani, entrai sulla sera nella cella, rimasi incantato: le finestre guardavano sul giardino dell'Abbaye, nella cui verde cinta giravano delle suore e correivano le educande. La cima d'una acacia giungeva all'altezza dell'occhio. Aguzzi campanili si profilavano nel cielo, e all'orizzonte scorgevansi le colline di Sèvres. Il sole morente dorava il quadro ed entrava per le aperte finestre. Madame Récamier era al piano; s'udivano i rintocchi dell'avemaria, e i suoni della squilla che pareva "il giorno

pianger che si more” si mescolavano cogli ultimi accenti dell’invocazione alla notte di *Romeo e Giulietta* di Steibelt. Degli uccelli venivano a posarsi sulle gelosie alzate della finestra: io raggiungevo lontano il silenzio e la solitudine, al di sopra del tumulto e del frastuono d’una grande città».

O sul rituale del tè, che per anni ed anni si ripeté ogni giorno, dopoché Juliette, sempre squisita nella sua veste bianca, aveva accolto René, e l’aveva fatto sedere alla sinistra del caminetto, ella sedendo a destra:

«Volete del tè, monsieur de Chateaubriand?».

«Dopo di voi, signora».

«Debbo aggiungervi qualche goccia di latte?».

«Qualche goccia soltanto».

«Posso offrirvene una seconda tazza?».

«Non permetterò che vi diate questa pena».

O sulle patetiche scene finali delle vite di questi due amanti straordinari, che un maligno epigramma aveva così descritti:

Juliette et René s’aimaient d’amour si tendre

Que Dieu sans les punir a pu leur pardonner:

Il n’avait pas voulu que l’une pût donner

Ce que l’autre ne pouvait prendre.

Chateaubriand seduto su una poltrona nella sua camera spoglia, anch’essa prospiciente verso un giardino, quello delle Missions Étrangères, il capo leggermente inclinato sulla spalla, gli occhi alla finestra; Madame Récamier, quasi cieca, che

entra nella camera con passi incerti, con le braccia stese dinanzi a sé. Le anime delicate non vorranno associare a tale scena idee di decrepitezza e di morte. Ricorderanno piuttosto un altro episodio, intravisto tra le righe d'una lettera di Bernadotte a Giuseppe Bonaparte: «Questa donna, la cui bellezza e le cui grazie fan pensare a Venere, sembra discesa dall'Olimpo per prendere verso di voi l'atteggiamento d'una supplice». Questo era al principio del secolo. Cinquant'anni più tardi, quand'essa appariva in una stanza, doveva ancor dare l'impressione di discendere da un altro mondo, un mondo di grazia e d'armonia, e il suo gesto era ancora quello delle antiche statue.

Le unghie di Juliette

D'una statua greca ogni frammento, si sa, è armonioso anche di per se stesso, anche se è scomparso il resto dell'opera d'arte a cui apparteneva. Ora supponete che vi toccasse di scegliere una donna giudicando soltanto da una parte del suo corpo, senza vedere il resto; supponete allineate in vista, per via d'un abile sistema di pertugi o di tende, soltanto le orecchie o solamente le mani d'un certo numero di donne famose. Ebbene, nel primo caso Paolina Borghese non sarebbe stata probabilmente la vostra prescelta, né Juliette Récamier nel secondo. Almeno, se è vero quel che raccontano certi loro contemporanei. Quella delle orecchie di Paolina è risaputa; la racconta la duchessa d'Abrantès. Quando la sorella di Napoleone aveva appena diciassette anni, una sera, a una festa in cui ella splendeva di bellezza e di felicità, una maligna aveva detto vicino a lei, in modo da essere udita: «Che peccato che una testa così carina abbia simili orecchie! Se io le avessi così, me le farei tagliare!». Al che Paolina sarebbe semplicemente svenuta. Madame d'Abrantès aggiunge infatti che le orecchie di Paolina «eran le più buffe che mai fossero applicate dalla Natura a destra e a sinistra d'un viso d'altronde affascinante». Pare che fossero piatte e prive di quelle leggiadre pieghe che rendono certi padiglioni mirabili come le più eleganti orchidee: le orecchie di Paolina sarebbero state cartilagini diritte, unite e senz'orli. E ci dicono che, dopo la censura di quella maligna, Paolina avrebbe sempre portato tali acconciature da dissimulare

la piattezza delle sue orecchie, come apparirebbe in un suo ritratto dovuto al Lefèvre. Guardando però questo ritratto, vediamo che il complicato sistema di bende che incornicia il volto della donna lascia scoperte le orecchie, e che queste il pittore ha rappresentato normali; né per esaminare che facciamo gli altri ritratti di Paolina, opere di Kinson, di Benoist e di Canova, troviamo alcunché da eccepire per le orecchie. Hanno forse celato quel difetto gli artisti dell'epoca, sempre preoccupati d'idealizzare i lineamenti umani?

Nel caso di Juliette Récamier sembra che gli artisti se la sian cavata con più onore. Infatti, per vaghi che fossero i pittori di quei tempi di sfoggiare la loro bravura nella rappresentazione delle tenere dita affusolate, in tutti i ritratti di Madame Récamier osserverete che han collocato le mani in modo da nascondere le unghie. Nel celebre quadro di David, la bella Juliette sul sofà tien lungo il fianco la mano piegata sì da non mostrare che i polpastrelli delle dita; nel non meno celebre ritratto di Gérard che la presenta languidamente appoggiata alla spalliera d'una poltrona, d'una mano ci si presenta il cavo, dell'altra il dorso, ma le dita di quest'ultima si piegano sotto, sì da nascondere le unghie. Nel ritratto che le fece Madame Morin, la sinistra, nel sorreggere il mento, non mostra che il pollice, la destra, sul fianco, nasconde le dita nel peplo; e copre le dita col velo anche nel busto dello Chinard, sovrapponendosi in quest'atto sull'altra mano raccolta pure al seno. Tutto questo non può essere casuale, e finalmente crediamo di avere appreso il perché dalle Memorie di Lambinet, pubblicate nel 1941 da Charles Léger in un'edizione a cui va a pennello l'eccezionale superlativo francese *rarissime*,

essendo di soli cinquantacinque esemplari. Dice dunque Lambinet che i piedi di Madame Récamier «erano lunghi, larghi e piatti come son di solito quelli delle donne di Lione, e le sue mani erano ancor peggiori. Le dita non avevano unghie e terminavano con un pezzetto d'artiglio. Madame Récamier non si toglieva mai i guanti a tavola, al gioco e in ogni occasione in cui si trovava alla presenza di qualcuno. Teneva un'arpa nella sua camera e M. Soury, ingannato da questa messa in scena, affermò che essa la sonava. Non è possibile, sarebbe stato necessario togliersi i guanti».

Questa circostanza provvederebbe un elemento prezioso per giudicare se sia o no effigie di Madame Récamier anziana quel bel ritratto di Gros che si trova alla Galleria di Zagabria. Raymond Escholier nega recisamente che possa trattarsi d'altra che di Juliette, che la dama matura e malinconica effigiata dal pittore possa essere, come si è anche creduto, Madame Sagot. Ebbene, le unghie delle mani sono visibili in codesto ritratto, e son regolari, né il Gros, più degli altri artisti, avrebbe trovato difficile evitare l'ostacolo, assai meno imbarazzante di quello rappresentato dalle orecchie di Paolina.

Ma dopo tutto io mi chiedo se a noi moderni queste lievi eppur vistose mende in sì belle persone paiano così degradanti come dovevan parere a un'epoca maniaca di perfezione greca, o se, piuttosto, togliendo alle due donne la possibilità di pretenderla a dee, non ce le rendano così più umane e più adorabili.

(1946)

La mano di Rodin

Ci sono varie maniere di guardare una galleria di quadri, e certamente quella di considerarli per soggetti è la più rudimentale. Ricordo d'aver sentito un soldato britannico in visita a una mostra di Lorenzo Lotto chiedere a un commilitone se gli piaceva un quadro che rappresentava la leggenda di santa Lucia, e il compagno rispondergli: «Non lo so, non conosco la storia». Ora, rivisitando dopo quindici anni la National Gallery of Art di Washington, mi ha attraversato la mente un'idea suggerita dalla presenza di tanti visitatori da ogni parte del mondo: se un visitatore asiatico dovesse giudicare dal punto di vista dei soggetti questa galleria, che ne concluderebbe?

Come un europeo che non vada per il sottile è impressionato solo da certi motivi ricorrenti nei musei d'arte orientale, per esempio dalla figura del Buddha, così un asiatico non ne concluderà che un museo come la National Gallery of Art è tutta una glorificazione della Madonna e della donna? «Tutta» è forse un'esagerazione; ci sono tanti quadri che non rientrano in quella categoria, come per esempio il *Daniele nella fossa dei leoni* di Rubens, tutto di mano del maestro e, giudicandolo solo dal soggetto, sublime cartellone pubblicitario per un circo, e il *Sacramento dell'Ultima Cena* di Salvador Dalí, tardo rampollo del *Parsifal* wagneriano e della misteriosofia di Sar Joséphin Péladan, con personaggi che paiono azzimati e imbellettati dalla mano cosmetica di un *mortician*. Mi dicono che si vendano più riproduzioni di questo quadro

di Dalí che di qualunque altra pittura della galleria, e questo lo conferma un prodotto squisitamente consono alle idee americane del soprannaturale.

Però queste, in fin dei conti, sono eccezioni; la nota dominante rimane la glorificazione della Madonna e della donna, e la ribadisce l'ultimo acquisto della galleria, la *Ginevra de' Benci* di Leonardo, da poco giunta dal Liechtenstein, alla quale sarebbe indiscreto chiedere, come la Sirenetta chiedeva alla protagonista della *Gioconda* di d'Annunzio: «Dove le hai le mani?» - ché la parte inferiore del quadro, contenente con tutta probabilità le mani, era già stata tagliata nel Settecento. Di tutte le donne e Madonne della galleria questa di Leonardo è certamente la più maestrevolmente dipinta, sebbene la sua cera malaticcia e atona le tolga quell'attrattiva sensuale che posseggono tanti altri volti di donna. Potrebbe raggiungere in un'ideale infermeria del Museo Lady Betty Hamilton del Reynolds, pallida come una bambola di cera, e la Séverine di Renoir, così clorotica anch'essa nell'attillato corpetto celeste chiaro, con un nastro blu scuro intorno al collo da cui pende un mazzo di papaveri che fa sembrare ancor più esangui le labbra, più scialbi gli occhi cesii, più cinerei i capelli (il suo braccialetto a serpente fa pensare al serpente attorno al collo d'un'altra giovane donna, segnata questa da una morte precoce, la Simonetta Vespucci del museo di Chantilly).

Altre bellezze scoppiano di salute: anche troppo la marchesa Brigida Spinola Doria, dipinta da un insolito Rubens giovanile, col volto sodo come una mela ruggine, gli occhi intensi come fossero di smalto, inguainata in una veste

che par di lamina d'argento con maniche che arieggiano le manopole d'un'armatura, contro un portico di colonne che diresti di piombo fuso.

E lasciam pure da parte le Madonne che, sebbene fossero talora le mogli e le amanti dei pittori, son sempre circonfuse da un'aria di spiritualità rapita fuori dei sensi (neanche il monaco di M. G. Lewis potrebbe eccitarsi contemplando la Madonna Alba di Raffaello); ma, restando nel campo delle divinità, di Veneri e di Diane ce ne son qui delle superbe. La Venere di Tiziano che si guarda nello specchio sorretto da un amorino (solo Sacher Masoch sarà affascinato dalla pelliccia che orla il sontuoso manto), la Venere di Annibale Carracci adornata dalle Grazie, e la Venere Anadiomene del Sansovino; la Diana di Houdon, e la Diana di Poitiers di Clouet seduta nel bagno con in mano un garofano, il cui seno s'offre ad altre labbra che a quelle del pargolo che dietro di lei si disseta al petto della nutrice, e la Venere del Luini non meno soda di questa Diana e come lei priva di tenerezza, e le morbide Diane e Veneri di Boucher, commesse viaggiatrici di un tipo di bellezza standardizzato, e un'altra Venere incarnata dal Tiziano in una nobile veneziana che mette la benda a Cupido, ed Ebe incarnata dal Nattier in Madame de Caumartin, e quella Lolita *ante litteram* che è la Ninfetta della fonte di Cranach, e la languida odalisca di Renoir, che s'immagina madida di sudore nelle sue brache gallonate, contro il caldo cuscino.

Con queste ultime siamo già sul piano dell'umanità e dei sensi, ci troviamo dinanzi alle donne che avremmo volentieri incontrate in carne ed ossa. La bella biondona di Neroccio ci dica pure in un'elegante iscrizione latina che la

sua arte meravigliosa le ha permesso di ottenere tutto ciò che è lecito a umana creatura, eppure questo è come nulla, perché essa, semplice mortale, con la sua arte gareggia con gli dèi; e Claudia Quinta, di Neroccio anch'essa, vanta pure credito con la Madre degli dèi grazie all'intercessione della sua virtù: codeste donne non hanno nulla di divinamente inaccessibile, forse nella veste hanno un'apertura indulgente come certa donna degli affreschi di Schifanoia. (Non dico che si lascerebbero addirittura coglier di sorpresa nell'atto della statuetta sconveniente di Degas al piano sottostante). Le labbra della dama dagli occhi abbassati e dalle mani intrecciate come in attesa, di Van der Weyden, son fatte per esser bacciate. C'impongono una certa soggezione le belle signore di Van Dyck, del Bronzino e di Goya; la marchesa de Pontejos sembra come in *trance* nella sua veste di seta grigia cinta alla vita da una fuscacca rosa e adorna di mazzetti di rose nei *paniers*, con un garofano appena sostenuto dalle dita, come un fiore che abbia colto nei prati dell'oltretomba, e col suo cappello giallo che è come un'aureola sopra l'aureola dei capelli; l'altra, Doña Teresa Sureda, siede invece spaurita nella poltrona Impero, e fuggirebbe al suono d'una frase galante. Quanto a Madame Moitessier di Ingres, sospettiamo in lei un'apatia linfatica; ma le bianche nuche della suonatrice di liuto di Orazio Gentileschi, della piccola modella di François Gérard, della bimba che attraverso i cancelli guarda i treni della Gare St. Lazare, nel quadro di Manet, non sembrano altrettanti provocanti inviti?

Non si finirebbe mai di nominarle tutte, queste incantevoli incarnazioni di donne (o di bambini che in sottanine paion dell'altro sesso, come il

principe di Sassonia di Cranach, e il signorino John Heathcote di Gainsborough, così vivo nella sua vestina bianca cinta da una fusciacca blu, con in mano un cappello nero adorno d'una piuma di struzzo). Si vorrebbe anche parlare delle mani, le nervose mani dalle lunghissime dita delle figure allegoriche che si presentano a santa Chiara morente nel quadro del Maestro di Heiligenkreuz, le mani così dolci e affettuose della madre nel quadro di famiglia di John Singleton Copley; si vorrebbe aver aiutato a salire in sella l'amazzone di Charles David in quel paesaggio di basse colline coronate di cipressi intorno a una bianca cappella, che ricorda un po' la Toscana.

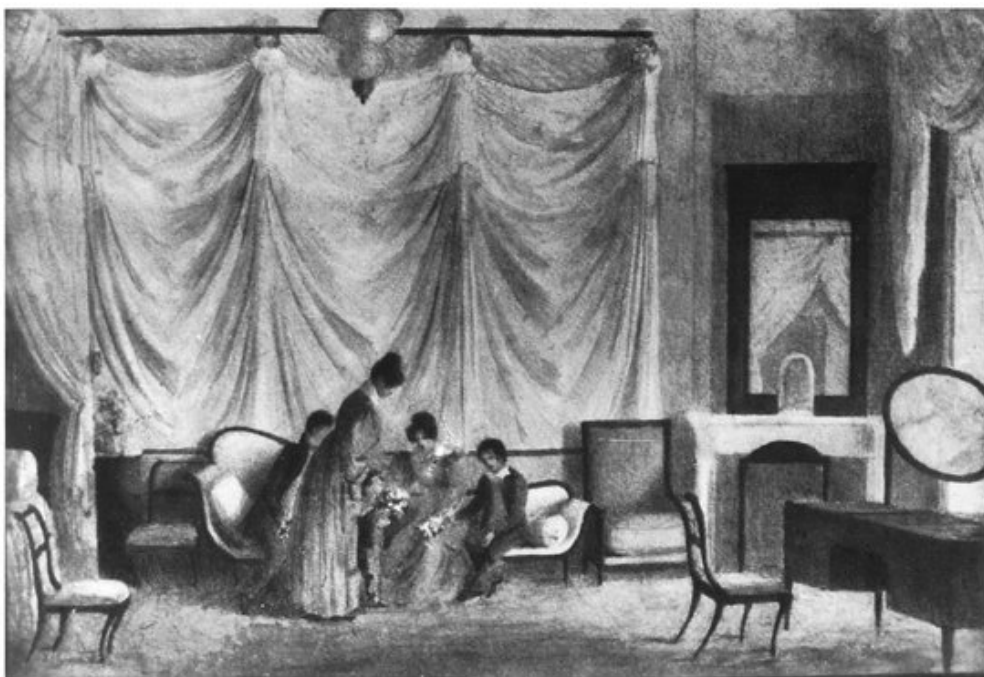
Da questo punto di vista, dunque, non è la National Gallery of Art proprio una glorificazione della donna? Sarà poi tanto lontano dal vero Sir Kenneth Clark quando afferma che la rotondità di certe forme ci attira perché nel subconscio le identifichiamo con una caratteristica femminile?

Andavo rimuginando tra me tali pensieri mentre scendevo dal più alto al piano più basso della galleria, e attraversando quest'ultimo, non mi sarei certo fermato a guardare le sculture di Rodin, artista che non trovo molto congeniale, non fosse stato per la scultura che riproduce la mano del maestro. Tali sculture mi han sempre interessato: io stesso ho tre mani di marmo di donne dell'Ottocento, doni di antiquari che volentieri si disfacevano di tali oggetti giudicati poco commerciabili per la loro associazione alquanto funerea. Ma nella mano di Rodin c'era ben più che questo.

Rodin la scolpì tre settimane prima di morire, nel 1917: essendo nato nel 1840 aveva allora settantasette anni. È una mano estremamente

rugosa, ragnata come un artiglio, che non avrebbe che da stringere la falce o la clessidra per essere un perfetto emblema di mortalità. Ma la mano arida e adunca non stringe una falce o una clessidra, stringe un piccolo tenero torso di donna, acefala e senza braccia, come una Venere curva nella sua conchiglia, o piegata ad acconciarsi le chiome grondanti delle onde da cui è emersa.

Ed ecco, tutta quella superba parata di donne, quel Trionfo d'Amore del piano di sopra, precipita qui e si contrae in un torso ignudo di donna per rappresentare il rimpianto supremo nel Trionfo della Morte. Che cosa voleva significare Rodin con quella scultura, con quel gesto? L'appressamento della morte gli faceva rivedere come nel baleno d'un sogno tutto quello che c'era di più desiderabile nella vita? Erano sulle sue labbra le parole del vecchio Faust? Dobbiamo leggere nella scultura un *memento mori* simile a quello scolpito nel Cinquecento da Paolo Reichel per l'arciduca Ferdinando II nel castello tirolese di Ambras, in cui lo scheletro, personificazione della Morte, contempla ghignando i pomi delle Esperidi, simboli della beltà e della giovinezza?²²¹ Carica di tale contenuto sentimentale non sarà arte pura questa, ma sul momento mi parve la più umana e commovente opera di tutta la galleria. Non avrei pensato questo al tempo della mia prima visita, ma Rodin la scolpì settantenne, e settantenne ero anch'io, adesso.



La famiglia Borghese a Borgo Pinti,
Firenze, Roma, Coll. M. Praz

Laura

Posseggo un busto di Laura di Canova, che rappresenta un volto di giovinetta animato dal brivido d'un sorriso blando blando, coi capelli ricadenti in riccioli sulle tempie e le guance e ravviati in una crocchia al sommo del capo: e non è proprio la Laura di Canova per un pelo. Questa non vuole essere una metafora: il pelo, la venatura grigiastra del marmo, c'è, e attraversando una delle guance della giovinetta disturba assai la levigatezza canoviana, e fa pensare che il busto (che trovai non da un antiquario di qualità, ma da un rigattiere in piazza della Rota che me lo vantò come un ritratto di Paolina) sia uno scarto, forse - e questa volta il dubbio rincuora anziché deprimere - dello stesso Canova, perché certo è dell'epoca, e l'originale, o almeno l'esemplare perfetto, passò in proprietà del duca di Devonshire nel 1819. Questo sapevo, e sebbene avessi veduto fotografie del busto che si trova in Inghilterra, avevo sempre desiderato di trovarmici di fronte, per sincerarmi se e quanto si discostasse dal mio, cioè se il mio potesse essere una replica, o per meglio dire, un'opera scartata dallo scultore, anziché una copia pura e semplice. Se avessi conservato migliore memoria di un articolo di Claudia Refice su *Antonio Canova, e gl'Inglesi*, da me stesso pubblicato nel 1952 nella «English Miscellany», avrei evitato uno dei più ridicoli disappunti della mia vita. Ma la memoria è estremamente capricciosa, e se i tribunali ci fanno assegnamento, ciò non depone davvero in favore della giustizia umana.

In un viaggio in Inghilterra che feci nel 1955, capitandomi di far conferenze a Manchester e a Nottingham, mi ricordai che a quasi eguale distanza tra le due città si trova il famoso castello di Chatsworth che in altri tempi, girando per il Derbyshire in automobile con un amico, non avevo potuto visitare, perché a quell'epoca non era aperto al pubblico, o perché l'amico aveva fretta, non ricordo quale delle due ragioni, probabilmente la prima. L'avevo veduto dal ciglione della strada di Matlock, solenne mole classicheggiante, una vera reggia tra prati e boschi di quel verde smeraldo che tanto incanta noi mediterranei se visitiamo l'Inghilterra nei mesi estivi. Ma stavolta rivisitavo quei luoghi nell'ingrata stagione tra l'inverno e la primavera, e gli alberi erano ancora nudi, senza neanche un germoglio, e le colline d'un verde pallidissimo con tracce di neve nelle parti dove non batteva il sole, e tutto il paesaggio pareva un ricamo a punto in croce sbiadito dalla troppa esposizione alla luce.

Con l'aprile Chatsworth è aperto al pubblico in certi giorni della settimana, ma io non potevo aspettare aprile, e mi riuscì d'ottenere un permesso speciale per visitare il castello, dove il duca di Devonshire non abita, essendosi ridotto a vivere in una casa più modesta nel vicino paese di Bakewell per ragioni di praticità e di economia, apprezzabilissime nell'austero clima dell'Inghilterra d'oggi (tra l'altro, se occupasse la sua avita dimora, il duca sarebbe soggetto a un più forte aggravio fiscale). Con tutto ciò il castello non è disabitato, ché anche per tenerlo in una condizione di ridottissima efficienza è necessario un certo numero di servi, e se parlate a qualcuno di essi troverete che ha il più strano accento inglese immaginabile: l'accento di

emigrati jugoslavi, ungheresi, lituani. E già a entrare nel palazzo da una porta di servizio, per un lunghissimo androne alla cui parete s'intravedeva nella penombra un disegno architettonico che non finiva più, tutto pieno di gobbe nella sua squallida cornice polverosa, s'era colti da un senso estremamente melanconico di cose remote e abolite, perché quel disegno rappresentava un progetto di sistemazione delle attrezzature portuali di Pietroburgo che lo zar Nicola I, che era amico del duca di Devonshire, doveva avergli donato, come gli aveva donato un pesantissimo orologio di malachite con grosse figure di bronzo di Pietro il Grande e di un pescatore, e altri oggetti di malachite, tavoli, vasi, che animavano qua e là le sale con la loro nota di pistacchio. Amico dello zar, e anche suo emulo, il duca di Devonshire aveva voluto sorprenderlo, quando fu suo ospite, con una fontana il cui zampillo, di duecentosessantacinque piedi, superava quello già cospicuo di Peterhof: da una finestra mister Wragg, l'assistente bibliotecario che m'accompagnava, m'indicava in un ampio e solenne prato la fontana dell'Imperatore da cui qualche volta era partito quel prodigioso asprì d'acqua. Questa veduta di giardino, e l'altra, da altre finestre, della prospettiva d'un pendio da cui scendeva una cascata artificiale per terminare in un'essedra d'alberi adorna di statue che faceva pensare a Boboli, son cose che mi piacquero più delle grandi sale il cui fasto bastardo, che in Inghilterra passa per «barocco», datando dalla fine del Seicento, mi parve assai pesante e di scarso gusto, con le pitture murali di Verrio e di Laguerre prodotte in monotona serie, e il pretenzioso e dorato mobilio di William Kent.

Appassionato come sono d'arredamenti, ho poca simpatia per gli arredamenti ufficiali, rappresentativi, in cui le proporzioni degli oggetti si sforzano con ingenua elefantiasi di dare il senso dell'importanza dei padroni dei palazzi, come quell'argenteria dei Podsnap (in *Our Mutual Friend* del Dickens), quel centro da tavola «tutto pustoloso come se fosse scoppiato in un'eruzione, invece di essere stato decorato», che pareva dire: «Qui avete tanto di me nella mia bruttezza quanto se io fossi solo di piombo: ma io sono tante onces di metallo prezioso che vale tanto l'oncia: non vi piacerebbe di fondermi?». Proprio a quest'argenteria mi faceva pensare il ricco vasellame d'argento e di *vermeil* di Chatsworth, che il maggiordomo era intento a lucidare nelle stanze dei «preziosi», operazione che ripeteva ogni tanto, sebbene quell'argenteria non fosse mai usata da nessuno. In quelle stanze c'erano ben altri tesori, gemme dell'antichità, incomparabili cammei con delicati profili di despotti e siluette di numi, anelli e sigilli, in tanti tiretti, che s'aprivano ben di rado, e più spesso per una verifica che per la delizia degli occhi. Il sesto duca di Devonshire, gran collezionista, aveva raccolto queste gemme, come i libri della grande e famosa biblioteca, manoscritti miniati sassoni e borgognoni, incunaboli di sorprendente freschezza, un Polifilo stampato su pergamena, e figurini d'intermezzi di Inigo Jones, donne con vesti mosse e tortuose acconciature manieriste, guerrieri con elaborati borzacchini, elmi piumati, corazze tempestate di ghirigori e polpacci nudi, e disegni di maestri tra cui m'incantarono quelli di mano del Parmigianino, donne avvolte in vesti rigonfie come fiori squisitamente sbocciati, e soprattutto uno che rappresentava una melanconica figura d'un uomo dalla barba

fluente contro lo sfondo della ricca decorazione della Steccata.

C'era anche una copia del canzoniere del Petrarca, con leggiadre figure d'animali allegorici miniate sui margini, galli, cigni, aquile, ma non pensai a Laura, né alcun campanello d'allarme s'agitò nella mia mente quando, tra le gemme, ne vidi due che parevan ritratti di Petrarca e di Laura. Confesserò piuttosto, a mia grande umiliazione, che un ben altro campanello d'allarme non cessò di mettermi in orgasmo durante quella visita. Gelide erano le enormi sale, i corridoi e le gallerie del castello, e alla locanda di Bakewell dove avevo fatto colazione, ero stato così imprudente da annaffiare una mezza dozzina di aridi sandwich con troppa birra, sicché ogni tanto dovevo chiedere al mio accompagnatore di ritirarmi nel più umile degli ambienti del sontuoso palazzo, che si trovava in fondo a corridoi e scale da non finir più; ricordo particolarmente d'aver sofferto un'agonia mortale dinanzi all'abbozzo del ritratto d'Enrico VIII di Holbein. «Can't you hold a little longer?» mi chiedeva la guida a cui avevo confessato quella che in me era una debolezza e nella fontana del parco sarebbe stata una forza.

Per ultima visitammo la galleria di scultura: bassorilievi di Thorvaldsen, la *Filatrice* di Schadow, l'*Endimione* e *Madama Letizia* di Canova, e un'altra donna seduta su una sedia curule, Paolina già sfiorita, non più in posa di Venere vincitrice, ma di stanca signora assorta a contemplare un medaglione... A questo punto, e solo a questo punto, si produsse il contatto nella mia pigra mente: Canova, Paolina, il duca di Devonshire, *Laura*! «Ma qui deve essere il busto di Laura di Canova?» chiesi concitatamente.

«Sicuro,» mi rispose la guida «ci siamo passati davanti». «Dove?». «In una galleria all'altra estremità del palazzo». Ma adesso era tardi, dovevo essere riaccompagnato alla stazione di Matlock per prendere il treno, l'ultimo treno comodo della giornata, e assolutamente bisognava affrettarsi, non c'era tempo di ripercorrere tutto l'enorme edificio. E così ci allontanammo rapidamente per la grigia campagna da quel palazzo che conteneva la sorella maggiore della mia Laura, quella che un giorno mi era parsa meritare un viaggio apposta per vederla, ed ora che era stata a portata di mano non avevo fatto nessuno sforzo per superare la piccola distanza che mi divideva da lei; anzi, c'ero passato dinanzi senza vederla.

Due paia d'occhi azzurri

*her eyes as jewel-like
And cas'd as richly.*

Pericles, V, I, 109-10

Via via che la sua bimba cresceva, i parenti e gli amici che avevan conosciuto la madre di lui notarono una sorprendente somiglianza negli occhi delle due donne, quella scomparsa da alcuni anni, e questo minuzzolo di donna, che aveva appena cominciato a balbettare le prime domande e a cantarellare le prime tiritere. Questa somiglianza aveva colpito anche lui, ma dapprima aveva creduto che fosse una tenera illusione dell'affetto; eppure guardando una scialba fotografia di sua madre bambina, in quel costume di bambola di verso il 1878, con le calze zebbrate e gli stivaletti, gli era parso di cogliere anche lì, sotto la curva delle palpebre, quello stesso sguardo dolce e vellutato; solo che gli occhi della madre erano più sporgenti. *Boopis*: ricordava d'aver scoperto l'esatta qualità degli occhi materni imparando a leggere Omero. Una mitezza, una serenità olimpie, una dolcezza vellutata che rifletteva grandi spazi d'azzurro; sebbene proprio azzurri come gli occhi di sua figlia non fossero quelli, ma screziati d'oro. E l'immagine omerica s'era saldata come d'incanto con un ricordo dei suoi primi anni, quando aveva avuto la rivelazione quasi folgorante di quegli

occhi, una sera che la madre si recava a un ballo. Erano i primi anni del secolo, e la vita sembrava allora molto lieta; o forse era così lieta solo nel ricordo, perché è il ricordo che crea il tempo felice. Sua madre gli dava la buonanotte, a lui già coricato, e con un bacio si faceva perdonare lo svago che si prendeva senza la compagnia del figliolo (davvero stavano troppo insieme); e nel curvarsi su di lui, la luce della lampada sul comodino le aveva colto gli occhi nel suo alone, e gli occhi avevano scintillato come le gemme della *parure*, erano apparsi come pietre preziose che pensassero. La straordinaria qualità di quegli occhi era d'unire due virtù in apparenza opposte, la morbidezza del velluto e lo scintillio prezioso, adamantino delle gemme. Lui, di quegli occhi, sentiva solo la carezza e la luce; apprese poi che altri ne sentiva il fuoco. Occhi d'una divinità serena e benigna per lui, Giunone madre, *boopis*. Chinava la fronte su di lui già invaso dal primo sopore; egli ricordava la magnifica acconciatura, le perle morbide come quello sguardo, i brillanti pieni di scintille come quello sguardo, e la veste magnifica di danza, come calice di quel fiore che emergeva con bianche spalle e candida fronte; quella veste che più tardi aveva veduto qualcita e impallidita in un armadio, e poi era rinata improvvisamente alla sua vista nei quadri di Boldini e di Sargent, ch  le donne dell'epoca liberty eran tutte come dondolanti fiori sui prati d'un mondo sereno. E l'atto di chinarsi della persona adorna e profumata, in quell'ambiente notturno, aveva avvicinato a lui quello sguardo, finch  gli occhi soli occupavano il campo, come astri dominatori del cielo.

Ora che gli amici l'avevano incoraggiato, paragonava quegli occhi con le due gemme nuove sotto l'innocente fronte della figlia; vedeva

accanto le due paia d'occhi azzurri, quelli screziati d'oro, questi ancora infusi di latte come neve, candidi e cesii come il mare e la vela, come il cielo e la nuvola, come il mare e il cielo presso cui la bimba era nata. V'era la stessa dolcezza vellutata, e lo stesso subitaneo balenare, un balenio d'oro negli occhi della donna, un balenio d'argento in quelli della pargoletta. Vedeva gli occhi come quattro pietre preziose, due più grandi e possenti, due più piccole e delicatamente scintillanti, in una medesima cornice, come in quei medaglioni che i miniaturisti dipingevano alla fine del Settecento, ove su un fondo immacolato spiccavano gli occhi d'una madre e delle sue figlie. Così isolati, gli occhi non l'ossessionavano già, ma ricreavano nella memoria di lui, come pietre cadendo in un'acqua tranquilla, per riverberi successivi la persona a cui appartenevano, rievocavano qui una vita, e là facevano almanaccare quale sarebbe stata l'altra vita che cominciava pur ora. Erano, in quell'ideale medaglione ch'egli si fingeva, come incastonate gemme; erano anzi stelle esaltate nello scudo immenso del cielo: stelle di due destini.

Chi sa quand'era nata per la prima volta, come un fiore nuovo sul vecchio ceppo del suo albero genealogico, quella specie d'occhi di donna? Sapeva che nulla propriamente si ripete, nell'infinita legione di possibilità a cui dà luogo la generazione dell'uomo; eppure vi sono somiglianze, affinità così intime, variazioni così sottili e aderenti a un tema dominante, «non so che» così suggestivi, che il loro riconoscimento provoca quasi un grido di meraviglia. Sua madre e sua zia, per esempio, non poteva dirsi davvero che avessero le stesse fattezze; tuttavia la loro parentela era così evidente che non di rado

qualcuno le scambiava una per l'altra. Quegli occhi denotavano una somiglianza più profonda di quella d'un lineamento o d'un sorriso; erano diversi da tutti gli altri; erano una «scoperta» che aveva fatto il suo sangue nel corso di tante generazioni. Avrebbero potuto essere il blasone della famiglia, il titolo di nobiltà, assai meglio di quell'antico stemma con le corone di lauro concesse, si voleva, da Carlo il Calvo, e con l'aquila data dall'Imperatore. A quando rimontava quell'antico azzurro addogato d'oro o d'argento? Quel sereno che pareva ancora riflettere le vaste pianure e i cieli sconfinati del Nord? La vellutata dolcezza sposata allo scintillio adamantino? C'era stato da tempo immemorabile, certo, un azzurro, forse un semplice azzurro qualsiasi: antiche madri longobarde ne avevano abbassato la luce sui loro pargoli ravvolti nelle pelli, nelle zane di legno. Poi, un giorno d'un secolo, per un incrocio fortunato, quel semplice, universale colore della razza s'era acceso d'una qualità senza eguale; nella miniera del sangue era nata la gemma. La gemma rinasceva di quando in quando, non mai la medesima, certo con mille sfumature che un'intelligenza angelica avrebbe potuto cogliere, ma su cui l'intelligenza dell'uomo sorvolava, attestando soltanto una identità.

E come il ritmo è l'inconscia resultante d'un sentimento poetico, o il tono del colore, d'una visione pittorica, sicché gl'intenditori, sulla fede di quel ritmo e di quel tono, scorgono in due opere d'arte la mano dello stesso maestro, così quel colore degli occhi poteva, doveva esser l'indice d'un modo di sentire e di comportarsi nel mondo; era una somma d'energie vitali, una vita *in nuce*. Era il colore d'un destino, quel colore indefinibilmente uniforme che hanno gli eventi

che compongono il destino d'un essere umano, sicché la felicità - è stato detto - se si ripresenta parecchie volte nel corso d'una vita, riappare quasi sempre con lo stesso volto, e la pena e la sventura riappaiono per le medesime vie, quasi punti nevralgici; ch  nessun avvenimento esterno   tanto possente quanto la fatalit  che l'uomo reca nel suo carattere. Che significava tradotta in cifre di destino, quella speciale qualit  d'azzurro? Aveva portato fortuna alle donne della sua razza che l'avevan recato in fronte, pi  leggiadro d'ogni diadema? Che poteva egli dire? Molte volte aveva visto gli occhi materni gonfiarsi di lacrime come ora vedeva, per un nonnulla, gonfiarsi di lacrime quelli della fanciulletta, ma eran tempeste violente e rapide; e quel che pi  ricordava degli occhi materni era la loro capacit  di raggiare d'una gioia intensa. Cos  egli, come un esperto gioielliere, scrutava l'acqua di quelle quattro pietre preziose messe accanto in un medaglione ideale, e siccome in fondo alla loro trasparenza non si mostrava che un ambiguo volto di destino, abbandonata ogni induzione, pregava Colei che   la Stella del Mare che proteggesse almeno le due piccole stelle mortali novellamente apparse nel mondo.

(1941)

Come per negromanzia

Qualche tempo fa, quando una mia compagna d'università che m'era venuta a trovare dopo parecchi anni fu dinanzi a questa statuetta, mentre le facevo vedere la casa, disse: «Chi è quella? Una Giovanna d'Arco?». «Come può esserlo?» chiesi stupefatto, e mi resi conto che la Rita era molto miope, anche se lei non me l'avesse detto subito dopo. Della debole vista non m'ero accorto, ch  lei s'era ben guardata dal mettersi le lenti, ma m'ero tanto accorto della stranezza del suo stato mentale, che a tutta prima, anzich  a un difetto di vista, avevo pensato a un'allucinazione di malata. Non era la prima volta che Rita ricompariva cos , all'improvviso, nel corso degli anni. E quanti ne erano passati da quei giorni di Firenze, quando curvavamo il capo sugli stessi libri, anzi sugli stessi manoscritti! Manoscritti difficili che insegnava a leggere a noi novizi di paleografia il buon professor Rostagno dalla barba brizzolata e forcuta d'apostolo (aveva anche un forte odore, quella barba, che ci faceva pensare agli anacoreti, i quali per mortificarsi non han molta cura della persona). Eravamo due o tre studenti; non so come avvenne che Rostagno una volta, parlando con me della Rita, mi disse che come tante ragazze moderne aveva le clavicole evidenti sul magro petto. Forse io non avevo fatto molta attenzione prima alla Rita; si camminava insieme, si parlava, lei era per me poco diversa da un compagno. Una canzoncina burlesca che cantavano gli studenti dell'universit  mi   riaffiorata in mente quando giorni fa un indiano,

N. Chatterji, mi ha chiesto dall'Inghilterra quale fosse la mia opinione su Tagore, i cui *Gitanjali* conquistarono di colpo gli europei proprio in quegli anni intorno al 1918, e oggi sembrano così enfatici e vuoti: «Rabindranath Tagore, Idolo del cuor mio, Più caro a me d'Iddio, Rabindranath Tagor!». Una delle figure più in vista dell'*intelligentsia* fiorentina d'allora, Arrigo Levasti, filosofo e mistico, mi si è associata nella memoria a quella lettura dei *Gitanjali*: una solenne zazzera gl'incorniciava il volto espressivo e pensoso, portava sandali ai piedi; nell'evocazione dei ricordi, gli si colloca accanto anche Sar Mérodack Joséphin Péladan, autore di romanzi decadenti, ponderosi, wagneriani, e alquanto ridicoli. Un altro filosofo e insegnante d'inglese al British Institute, Guido Ferrando, era pure tra gli zelatori di Tagore e d'un altro poeta i cui versi molto entusiasmarono noi giovani, Shelley; insomma spirava tra gl'intellettuali fiorentini una brezzolina mistica e teosofica a cui una ricca americana, Miss Leggett (mi pare che si chiamasse così colei che poi sposò Ferrando) dava corpo con le sue danze rituali che i suoi piedi non belli disegnavano sul pavimento d'una villa fiorentina. La canzoncina che si cantava noi studenti, «Rabindranath Tagore, Idolo del cuor mio...», era la risposta del buon senso a tanto fumo di velleità mistiche.

Con Rita non indulgevo davvero alla moda tagoriana. Parlavamo piuttosto di tragici greci e di Nietzsche, e tra un discorso intellettuale e l'altro, tra una passeggiata e l'altra per Firenze e per le vie tra muri e giardini verso San Leonardo e verso Fiesole, s'insinuò tra noi via via qualcos'altro. Finché un giorno, proprio in piazza San Lorenzo all'uscita della Laurenziana, lei mi disse così chiaramente come la pensava, che ci

baciammo. Come in altri casi, a me accadde di cominciare tepidamente, di riscaldarmi a poco a poco, e proprio quando mi pareva di sentire la donna come parte della mia vita stessa, ecco che la donna si raffreddava, si scostava, mi diveniva perfino ostile. Nessuna leggenda mi è mai parsa così vera come quella delle fontane dell'amore e del disamore di cui parlano i romanzi cavallereschi: una empie il cuore d'amoroso desio e l'altra volge in ghiaccio il primo ardore. Rita, mi confessò una volta, s'era innamorata del mio profilo visto contro una parete scura, una parete verde. Facemmo molte passeggiate, ci ritrovammo in molti luoghi solitari, strade e giardini di Firenze, e nessuno ci piacque tanto come il Giardino del Cavaliere a Boboli. Il giardiniere vestito di grigio ci veniva ad aprire il cancello, e soli tra quelle aiuole, in vista di Arcetri turrito e degli altri colli svelati ai nostri occhi (come ai miei occhi incantati di bimbo erano apparsi per le feritoie, nella buia stanza sotto i portici di piazza Vittorio Emanuele a Firenze, i paesaggi magici del diorama), lì in quel breve Eliso ci sentivamo a casa nostra: una casa di cielo, di fronde, di canti, di profumi, come si conveniva a due giovani innamorati. Ma eravamo diversi da quel che sono i giovani d'oggi. Sebbene fosse appena finita la prima guerra europea, non s'era inaugurata tra noi, a ogni modo negli ambienti dove io vivevo, quella libertà di costumi che può degenerare in sfrenatezza e in licenza. Mi domando adesso se nel nostro caso non fu un male. Certo da quei colloqui uscivamo fisicamente turbati, lei soprattutto. L'idillio si sarebbe potuto concludere con un fidanzamento. Invece finì che lei in un momento di crisi «morale» confidò tutto allo zio, un illustre professore della facoltà a cui

appartenevo, e quello mi mandò a chiamare e mi fece una paternale, ingiungendomi di lasciare in pace la Rita. Mi rivedo presso una finestra della biblioteca di lettere in piazza San Marco; lei, non so per quale lutto, era vestita di nero, e piangeva; ma non per quel lutto, e dinanzi alle sue lacrime io mi sentivo di ghiaccio, osservavo il volto gonfio e rosso come avrei osservato quello d'una persona estranea. Poi mi restituì le mie lettere, e un mio disegno dove c'erano tante sfingi strappato in minutissimi pezzetti. Poco dopo si sposò con un parente.

Forse perché la nostra relazione s'era guastata in modo che aveva umiliato me, con quella paternale dello zio come a uno scolaro discolo (avevo ancora la psicologia del primo della classe che ero stato al liceo, e non potevo tollerare qualsiasi degradazione da parte dei maestri, e, come lei mi disse poi, veramente a quei tempi mi davo delle arie), feci del mio meglio per dimenticare la Rita, e ci riuscii così completamente che quando nel marzo del 1946, ben più di venti anni dopo, ricevetti una sua lettera, non seppi che pensare. O meglio, pensai subito alla tara familiare della Rita, e la ritenni pazza. Si era sposata, il suo matrimonio, come mi disse poi, era stato un matrimonio felice, il marito era «un angelo», aveva avuto dei figli. Ma aveva passato anche dei periodi in una casa di cura; e in quei periodi – diceva – le era parso di sentire una libertà ignota alla sua vita normale, libera da ogni responsabilità umana, veggente come una sibilla, invasata come una strega. Mi disse proprio: «Io sono una strega». Mi disse che aveva letto una volta una storia dell'Estremo Oriente, di persone in cui entrava lo spirito d'una volpe e quelle si agitavano e non trovavano mai posa, poi un giorno lo spirito della volpe le

lasciava.²²² Quelle lettere che mi scrisse nella primavera del 1946, vergate in una calligrafia frenetica, avrebbero potuto essere state scritte più di venti anni prima, continuavano un colloquio come se nulla fosse avvenuto nel frattempo; mi mandava anche una poesia, ispirata dai nostri incontri al Giardino del Cavaliere.

Nella novella dei tre maestri di negromanzia che vennero alla corte dell'imperatore Federico, il conte di San Bonifazio combatté battaglie, conquistò paesi, prese moglie, ebbe figliuoli, e «il figliuolo del conte aveva già bene quaranta anni», il conte era vecchio, e poi i maestri di negromanzia lo ricondussero alla corte, e lui pensava: «lo 'mperio fia ora più volte mutato, le genti fiano ora tutte nuove», e lui come si sarebbe ritrovato? Ma quando giunsero in corte, trovarono l'imperatore e i suoi baroni mentre ancora si dava acqua dopo l'istesso banchetto a cui erano dapprima apparsi i negromanti. E il conte rifletteva: «I' ò poi moglie, figliuoli k'anno quaranta anni, tre battaglie di campo ò poi fatte, il mondo è tutto rivolto; come va questo fatto?». Per un sortilegio inverso, il mondo s'era veramente «tutto rivolto», la gente era invecchiata, ma la Rita si credeva sempre ai giorni del Giardino del Cavaliere, dell'Università di Firenze quando Giorgio Pasquali insegnava greco, e lei s'era fermata lì, si proponeva quei problemi di metrica greca e di pronunzia che s'agitavano allora, recitava Saffo, e pensava di ritrovare in me lo studente entusiasta, pensoso e irrequieto di quei giorni.

Invece, quando venne a trovarmi nella primavera del 1950, le parve che io mi fossi cristallizzato, che io fossi solo, magato abitante

d'un Palazzo dell'Arte, come nella poesia di Tennyson; lei invece... Non vedeva se stessa, non s'accorgeva che il suo viso s'era appesantito, che la luce s'era spenta nei suoi occhi. Era stata moglie e madre, ma amante mai. Il suo orologio s'era fermato in anni lontani. Diceva di girare l'Italia per consultare illustri competenti sulla quantità greca e l'accento musicale. Quel giorno del 1950 era un giovedì santo; c'era da me un'altra signora, visitammo insieme i Sepolcri e quando fummo presso Sant'Ignazio la Rita si mise a declamare in greco, con un curioso accento nasale, l'ode di Saffo ad Afrodite. Da giovane voleva essere attrice, uno dei professori voleva presentarla alla Duse, ma lo zio non volle. Del resto lei stessa avrebbe avuto paura del «rischio morale» di quella vita. Perché si professava moralissima. I libri di Moravia le facevano schifo.

Non dette più notizie di sé per qualche anno. Poi nell'autunno del 1956, un giorno, un colpo di telefono. Era lei, Rita. Doveva recarsi da un medico che abitava vicino a me, in corso Vittorio Emanuele; se avevo un momento di tempo, avrebbe desiderato di rivedermi. Mi aspettavo di trovarla ancora più invecchiata, ancora più trasandata nel vestire. Invece era vestita quasi elegantemente, di verde, con un cappellino color perla calato sulla fronte, e un cappotto con un bavero di pelliccia bianca e nera come quello di certi ritratti veneziani; l'aspetto poi, strano a dirsi, era più vicino a quello d'una trentina d'anni prima che a quello che le avevo conosciuto l'ultima volta. Quel giorno mi trovò solo, e parlò quasi sempre lei; parlò di sé, del marito che era un noioso, ma un angelo, del suo viaggio dal Nord a Roma, in cui due uomini le avevano fatto la corte in treno; uno diceva di soffrire di nevrite

alla spalla e lei si era offerta di toccarlo, perché il suo tocco guariva; era una maga, una strega. Da bimba di sette anni aveva conosciuto un ragazzino di dodici che voleva sposarla. Avrebbe voluto fare l'attrice, ma s'era sposata col suo bel parente. Però non avrebbe dovuto sposarsi, avrebbe dovuto far la monaca, avrebbe battuto le altre monache con la sua bacchetta. Da ragazza s'era messa in una stanza tonda, c'era un lavabo a tre piedi in quella stanza, lei l'aveva toccato e quello s'era messo a ballare e le aveva detto il nome dell'uomo che l'avrebbe chiesta in sposa. Le disse che sarebbe venuto un giovanotto che avrebbe voluto baciarla. Venne il giovanotto, e lei si nascose. Nel salutarmi mi porse la guancia perché la baciassi, e mi chiamò per nome. Fu quel giorno che scambiò la statuetta di terracotta di dama del 1819 per una statua di Giovanna d'Arco.

Andò a trovare anche alcuni compagni e compagne d'università che abitavano a Roma. Come in *Carnet de bal* era risucchiata da quel tempo lontano e irripetibile. Uno di quei compagni mi disse che era stata a casa sua e s'era messa a ballare una «vera danza greca»; concludeva: «Non c'è altro che rinchiuderla in un manicomio». Qualche giorno dopo la Rita mi telefonò di nuovo; voleva che le dessi un consiglio, un consiglio importante, da uomo leale e sincero, non da furbacchione. Come si doveva leggere la prosa greca? Aveva sentito tutti i «grecisti»; non capivano niente, erano una massa di stupidi. Lei sola sapeva il segreto e avrebbe inciso un disco con la sua lettura d'un passo di prosa greca e me l'avrebbe mandato. Non so se riceverò mai questo disco, ma quanto a lei, son certo che si rifarà ancora viva. E quando io sentirò al telefono quella voce un po' ironica,

come la voce d'una maschera di carnevale, ripenserò al Giardino del Cavaliere e mi rivedrò in esso come il conte di San Bonifazio riportato per forza di magia alla corte dell'imperatore Federico, mentre ancora «si dava l'acqua, la quale si dava quando il conte n'andò co' maestri».

Voce dietro la scena

Accade talvolta che, mentre si legge, si sentono pronunciare, da persona che si trova nella stanza, precisamente le stesse parole sulle quali i nostri occhi si posano in quel punto nella pagina. Spesso si tratta delle più semplici parole, e non ne facciamo più caso che d'una curiosa coincidenza tra fatti senza rapporto alcuno tra loro. V'è tuttavia qualcosa di preternaturale in questa che sembra come l'eco udibile di parole mute, quasiché ci sorprendessimo a ripetere con voce non nostra ciò che leggiamo, o che l'altra persona nella stanza pronunziasse per telepatia il nostro testo. Non ci sfugge il carattere strano di queste coincidenze, che per lo meno ci danno un piccolo brivido di sorpresa come la gherminella d'un prestigiatore che, ad esempio, ti fa ritrovare in tasca l'oggetto veduto un attimo prima sul suo tavolino.

Altre volte la coincidenza è più profonda, e veramente ci fa trasalire. Havelock Ellis racconta nella sua *Vita* come, mentre assisteva la madre ammalata, s'era preso da leggere per la prima volta *Peer Gynt* di Ibsen; e proprio la mattina che leggeva la scena in cui Peer Gynt è al capezzale di mamma Aase morente, udì dal letto presso cui stava un suono di respiro penoso: quello della propria madre che entrava in agonia. Nella *Caduta della Casa Usher* il Poe ha ingigantito a proporzioni spettacolose una coincidenza di questo genere. Mentre fuori del sinistro maniero s'ode approssimarsi una tempesta, il narratore suppone di leggere al melanconico Usher un racconto gotico il cui eroe, Etelredo, dopo aver

cercato invano di farsi aprire la porta della dimora d'un maligno eremita, la colpisce con la mazza ferrata, e il suono del legname che si sfascia «si ripercuote per tutta la foresta». Ha appena finito di leggere questa frase, che ha un sussulto; gli pare come se da una remotissima parte della casa in cui si trova gli giungesse all'orecchio, indistintamente, un'eco affievolita del rumore descritto nel romanzo. Il suono, tra i brontolii della tempesta, non ha nulla di sorprendente in sé, ma il suo coincidere con quello del testo fissa l'attenzione del narratore. Continua a leggere di Etelredo che, penetrato nella dimora dell'eremita, uccide uno spaventoso drago e il drago, morendo, manda un altissimo strido. E di nuovo il narratore s'arresta, questa volta pieno di sbigottimento; ch  in distanza ode proprio quello strido che il testo sollecita la sua fantasia a immaginare. Ripresa la lettura, ecco che l'eroe s'appresta a rompere l'incantesimo della dimora dell'eremita, e mentre si avvicina allo scudo magico, questo cade sul pavimento d'argento dell'immaginario castello «con un grande e terribile clangore». E anche questa volta l'istesso preciso suono descritto nel testo si riverbera entro la casa; e un momento dopo, mentre un fiotto di parole frenetiche prorompe dalla bocca del consapevole Usher, si spalanca come d'incanto la porta della stanza e nel vano appare nel sudario la spaventosa figura della sepolta viva.

Si ha un bel sorridere della teatralit  della scena descritta dal Poe, si ha un bel dire che il suo gotico apparato mostra le corde; in forma estrema egli non fa l  che presentare un ordine d'esperienze che deve aver colpito la mente di poeti e pensatori d'ogni et . Quell'improvvisa rima tra due fatti in apparenza slegati, quella

strana cadenza in cui essi combaciano e si fondono quasi, par suggerire una identità segreta, alzare per un momento il velo d'un mondo metafisico di cui ordinariamente ignoriamo l'esistenza. Simile all'improvvisa scaturigine d'un corso d'acqua sotterraneo, simile al subitaneo squarciarsi d'una nuvolaglia su un lembo di cielo d'un cristallino insostenibile, quella rima ci avvince e un po' ci sgomenta. Ci dà, soprattutto, il senso d'un insospettato parallelismo, ci rende perplessi come allorché, nella paramnesia, crediamo di trovarci una seconda volta nella situazione d'un tempo che nessuno sforzo della memoria riesce a precisare. Siam desti, ed ecco, producendosi quella strana coincidenza, ci par d'essere in sogno; ma in un sogno presago, come se in quella misteriosa rima si nascondesse la chiave del nostro destino; per un momento, l'anima nostra si sente sull'orlo della veggenza:

... la mente nostra, peregrina
più dalla carne e men da' pensier presa,
alle sue vision quasi è divina.

Dante sogna d'essere rapito come Ganimede dall'aquila dalle penne d'oro, rapito fino alla sfera del fuoco; ed è Lucia che l'ha trasportato dormiente fino alle soglie del Purgatorio. Non così bene si chiarisce quel sogno a occhi aperti che ci sembra di fare allorché un'inopinata rima di situazioni ci fa trasalire. Havelock Ellis legge d'una madre morente, e gli giungono all'orecchio i rantoli veri di sua madre che muore; i personaggi del racconto di Poe leggono di Etelredo che rompe l'incantesimo, e ogni fragore

del racconto è sottolineato dal fragore reale dei serrami infranti dalla sepolta viva. È l'animo inconsciamente presago di codesti lettori che ha scelto quel testo che provvederà la fatale rima? Hanno essi fatto, senza saperlo, quello che Paolo e Francesca fecero assai più consciamente leggendo il romanzo della Tavola Rotonda? Sentire il proprio dramma recitato da Lancillotto e Ginevra bastò a intonare le loro voci; essi non seguirono che una didascalia, un «cantasi come» annotato in margine alla loro storia. Ma, sebbene l'impressione del «cantasi come» sia predominante in quelle coincidenze più strane di cui si parlava sopra, chi può decifrare tutte le note del canto la cui esistenza è d'un tratto scoperta dalla rima udibilmente affiorata? Afferriamo la rima, il canto ci sfugge. Quella rima è una «spia», uno spiraglio che un attimo s'apre, e subito si richiude. È il grido che subitaneamente risveglia il sonnambulo, ed egli si guarda intorno per un attimo; distintamente scorge un abisso ai suoi piedi, vi figge gli occhi, vacilla; e poi il sonno, il sonno pietoso, si stende di nuovo sugli occhi che non potrebbero a lungo sostenere quella vista. Ma in quell'attimo egli s'è chiesto: «Dunque era tutto preveduto? E io non faccio che calcare un disegno già fatto e completo, che seguire una traccia obbligata?». Leggiamo una parola: la parola echeggia nella stanza: non è nulla, uno scherzo del caso, si sorride, si riprende la lettura. Non è nulla? E se quella parola fosse come la soneria nascosta d'un avviso d'allarme, e quando il ladro la preme col piede, è scoperto? Al suono di quella parola alcuni di noi si sentono d'un tratto ignudi, come quando, sul più bello d'un sogno, s'è consci d'essere in camicia in mezzo alla gente.

Mi son chiesto tante volte il perché dell'immane effetto che produce negli spettatori un canto dietro la scena, che paia riassumere o commentare musicalmente le azioni dei personaggi. È un espediente vecchio e abusato, ma, per vecchio e abusato che sia, sorprende, commuove, fa trasalire. E per meccanico che possa sembrare il dialogo con l'eco, in cui l'eco, ripetendo la fine dell'ultima parola d'un personaggio, sembra dar risposte sensate o fare oscuri accenni al suo destino, la popolarità di questo motivo, la sua vitalità (da un epigramma dell'Antologia planudea, a Erasmo, al Tasso, a John Webster, alla parodia in *Hudibras* e al necrologio nello «Spectator») ci dimostrano che evidentemente ci si vedeva qualcosa di più d'un peregrino concetto.

Il canto dietro la scena non manca mai d'efficacia perché gli uomini confusamente sentono che c'è un canto dietro la scena della loro vita stessa; le risposte a tono dell'eco han diletto e commosso generazioni perché in quell'ingenuo gioco d'ingegno s'adombrava un gioco più sottile e non soltanto capzioso; perché ci sono momenti in cui effettivamente par che alle nostre parole, alle nostre azioni un'eco si risvegli nel grembo dell'invisibile mondo. E la via a quest'invisibile mondo? Si potrebbe rispondere con Mefistofele: *Kein Weg! Ins Unbetretene...* Nessuna via all'incorporea solitudine che è la matrice di tutte le immagini e di tutti i destini degli uomini. Inaccessibili sono le formidabili Madri, quali le immagina il Goethe, ma talora con una casuale parola messa in bocca a qualcuno presso di noi, con la frase d'un libro che cade sotto i nostri occhi, esse ci attestano la loro presenza; e, appunto perché carica di tutto il peso di tale presenza, quella parola, quella frase,

frammento del nostro archetipo, falsariga del
nostro destino, ci fa così trasalire.

(1943)

Le carte della fortuna

Tra le pochissime cose che ho ereditato dai miei, nessuna delle quali neanche per la più indulgente amplificazione potrebbe ricevere il nome di beni di fortuna, c'è un mazzo di carte eleganti, lucide, vistose, le carte della fortuna della celebre indovina Mademoiselle Lenormand di Parigi. Hanno un'apparenza morbida, femminile, anche se gli oggetti in esse rappresentati sono sovente tutt'altro che graziosi, ma il fabbricante s'è studiato di rendere gradevoli all'occhio anche i men lieti tra quei simboli, e ha coperto la bara d'una coltre turchina, senza pensare che in tal caso quel turchino avrebbe potuto assumere un aspetto più formidabile dello stesso nero, come di fatto assunse agli occhi miei di fanciullo, allorché mia madre per svogliatura faceva le carte. Con queste galanti carte parigine Mademoiselle Lenormand avrebbe predetto a Napoleone I la sua grandezza e le sue vittorie, e a tanti uomini di corte la loro caduta. In verità lo stile delle carte è piuttosto quello del tempo di Napoleone III, ché i due simboli centrali del gioco, l'uomo e la donna, son vestiti secondo la moda intorno al Sessanta, lei colle vesti a campana mezzo nascoste dalla beduina arancione, lui coi pantaloni bianchi, un'ampia giacca blu, il cilindro e il pizzo all'imperiale, entrambi nell'atto di scendere la scalea che mena ad un parco, quasiché ogni donna di cui questa è il simbolo dovesse partecipare della sorte di Eugenia o di Carlotta, e ogni uomo di quella di Napoleone o di Massimiliano. È chiaro tuttavia che le carte

dovettero essere disegnate molto prima della metà del secolo, poiché macchine e ingegnose invenzioni, le quali tanto occupavan la mente dei borghesi ottocenteschi, non vi figurano, ma solo vedute di cielo e di mare, romantici paesaggi alpestri, animali e fiori, e qualche strumento antichissimo, la falce, la chiave, l'àncora, lo staffile. Viaggi, notizie, amici, nemici, furti, malattie, amore, matrimonio, cose vaghe e d'ambiguo tenore pretendono suggerire queste carte, il cui valore cangia a seconda della vicinanza o della lontananza dalla carta personale, a quel modo che i variopinti pesci dei Mari del Sud, come narra lo Stevenson, possono essere commestibili o velenosi a seconda del luogo e della stagione, per l'influsso del pianeta Venere o delle fasi dei coralli che formano quelle isole oceaniche. Così il giglio se è al di sopra della persona indica virtù, mentre al di sotto fa dubitare della sua buona reputazione, il cane che vicino significa amicizia, lontano minaccia tradimento, la montagna che dappresso fa temere un nemico formidabile, a distanza assicura l'appoggio d'amici potenti, e l'augurio della nuvola può essere buono o cattivo secondoché volga dalla parte della persona il suo mantello tenebroso o la sua fodera argentea.

A queste carte così frivole e galanti come prestare una qualsiasi fede? I simboli usati da Mademoiselle Lenormand, così lodata per la «giustezza del suo metodo», sono elementari, non hanno neanche la geroglifica astrusità dei tarocchi. Eppure anche a così poco formidabili adombramenti del futuro vien fatto d'accostarsi con qualche circospezione, e non senza un segreto tremito, e ci si sente tentati a consultarli anche se il risultato dovesse essere una scettica scrollata di spalle. Il solo fatto di riguardare il

futuro conferisce loro un fascino, per debole che sia. Esse son come un fioco grido d'avviso che giunge all'orecchio di quei sonnambuli che siamo tutti, e ci sorprende mentre camminiamo sull'esile istmo tra i due abissi del passato e dell'avvenire. Sono una rete «di fortuna» che gittiamo in acque insondabili, nella speranza di non ritrarla vuota del tutto; sono rudimentali antenne e tentacoli coi quali cerchiamo un orientamento per una plaga non segnata da alcun sentiero. Di ritrovarmi tra un orso, un serpente, dei topi, un albero e una montagna, non sorrido, e quel solenne volume rosa chiuso da robusti fermagli d'ottone, e quella volpe d'un rosso impossibile e quel mare d'un celeste delizioso in cui saltan delfini d'argento, diventano blasoni magnetici di misteriose potenze. Sebbene sappiamo che l'ignoranza è preferibile a una congettura fallace, pur tuttavia facciamo le carte per dare un senso al nostro presente, sembrandoci che solo il futuro possa darci questo senso, e che fosse nel vero il tragico greco quando affermava che soltanto la fine può decidere se una vita debba dirsi felice o infelice; anzi, poiché il gioco della vita è una partita così breve, dove troppo spesso è perdente l'uomo, questi, piuttosto che darsi per vinto, ha addirittura preferito di cercare nell'abisso imperscrutabile d'un immaginato oltretomba la chiave che dovrebbe rivelargli il senso dei pochi anni spesi sulla terra. Vogliamo conoscere il futuro, o piuttosto vogliamo sperare che il futuro sarà migliore del presente; alle predizioni e ai miti chiediamo un avveramento dei nostri desideri, e le carte della fortuna potrebbero chiamarsi le carte della speranza.

(1946)

Una classe

Una fotografia un po' sbiadita. La fotografia d'una classe di liceo al completo. Liceo Galileo, Firenze 1912. È venuto il fotografo una mattina, e il professore Giovanni Decia ha raggruppato intorno a sé e al preside (credo di ricordare il nome del preside, ma il suo nomignolo mi si raccomanda per primo: lo chiamavamo tutti «Piccione») gli alunni degli ultimi banchi, e ha mandato me, che possedevo una bella calligrafia, a scrivere alla lavagna un verso d'Omero, tanto per dare il tono. Doveva essere una mattina di primavera, perché i maschi portano vestiti di mezza stagione e le ragazze sfoggiano camicette bianche, e qualcosa nella luce della stanza sembra dirlo, che è primavera, sebbene possa trattarsi d'un effetto del lampo di magnesio o dello sbiadimento.

Si son voltati tutti verso il fondo della classe dove s'è collocato il fotografo, e le ragazze han quasi tutte abbozzato un sorriso, ma degli uomini ha sorriso uno solo. Sembran tutti guardarsi allo specchio. Se in quel momento, all'«attenti» del fotografo, invece di fissare l'obiettivo imperscrutabile avessero avuto rivelata in un lampo l'immagine del loro destino, che espressioni avrebbero assunto i loro volti? Li guardo a uno a uno: tranquilli, alcuni un po' pensosi, molti senza espressione spiccata di alcun sentimento, se non forse la preoccupazione di riuscir bene nella fotografia. Eppure leggevano poco fa di terribili battaglie, ché il verso e mezzo d'Omero scritto sulla lavagna dice: αὐτὰρ ἐπεὶ κόσμηθεν ἄμ ἡγεμόνεσσιν ἕκαστοι,

Τρῶες μὲν κλαγγῇ... «Ma poi che furono ordinati a battaglia, ogni schiera col suo duce, i Troiani avanzavano con grida e schiamazzo come stuoli d'uccelli...». E poco dopo avevan letto: «Quando sulle cime della montagna Noto spande la nebbia... niuno vede più in là che dove arriva lanciando un sasso; così appunto sorgeva di sotto ai loro piedi nella marcia un nembo turbinoso di polvere...». Se la nebbia, la confortevole nebbia dell'ignoranza che ora li avvolgeva si fosse lacerata a un tratto, e invece di vedere un uomo curvo sotto un panno nero in buffa simbiosi con uno scatolone elevato su un tripode, avessero improvvisamente visto a occhio nudo, faccia a faccia, il volto del loro destino, che espressioni si leggerebbero nei loro occhi? Oh, sì, in altri tempi, in secoli più tranquilli, tranquilli come l'infido principio del nostro a cui apparteneva quel giorno, credo che l'espressione dei loro occhi non si sarebbe mutata gran che per quella rivelazione: più o meno brillanti carriere, più o meno armoniosa vita di famiglia; forse meno che più, poiché tale è l'andazzo delle cose umane sempre, che certezza v'è solo di delusione, di scontento e di tormento, e la felicità è una fata morgana: ma a questo sarebbero stati preparati, e l'espressione pensosa ma calma che domina in quasi tutti non avrebbe avuto di che alterarsi. Ma non leggevano in Omero di una Kere a cui certi uomini son destinati fin dal nascere? Non la Moira ordinaria, che recide lo stame al momento previsto, presso il capezzale vegliato dai familiari, ma l'abominevole genio della morte violenta che segue un uomo come un cane da presa, e a un tratto l'azzanna e s'abbevera del suo sangue effuso; e guardando a ritroso si possono rintracciare le rosse orme di questo genio infausto accanto a quelle dell'uomo per

tutto il percorso fin dalla culla. Lo segue non visto né previsto, gli sta dietro anche in un giorno di primavera come questo, in cui il ragazzo pensa forse alla passeggiata in bicicletta ai Colli nelle libere ore pomeridiane, o al primo gusto di vita elegante al galoppatoio delle Cascine, la domenica mattina; e la giovinetta pensa alle mode della bella stagione o a qualcosa d'ancor più lieto. Perché dovrebbe, ad esempio, sorridere tanto quella ragazza dagli occhi vivi come grani di pepe? Forse lei, lei sola legge il suo destino, e par che dica: «A me non la fa! Io me la svigno. Vi saluto prima, cari miei». Questa ragazza morì giovane; non conobbe dell'Europa e del mondo che l'aspetto dei secoli calmi; non sentì l'aria squarciarsi sul suo capo, il pavimento crollarle sotto i piedi; non conobbe la fame, il panico, e la tirannia dell'uomo più crudele d'ogni animale. La Moira filò il suo breve stame; e la ragazza si spense in un letto bianco come il suo viso di tisica, e forse sorrideva come dinanzi all'obiettivo del fotografo.

Ma gli altri, quelli che, se il Destino incappucciato come il fotografo sotto il panno nero, avesse chiesto loro quella mattina: «Volete vivere più di due, di tre anni ancora?», avrebbero risposto a una voce: «Sì certo, vogliamo vivere, vogliamo amare, anche soffrire, ma vivere»; e non avrebbero pensato che alle sofferenze normali, alle passioni non corrisposte, alle pene in famiglia, alla divisione d'affetti, ai disappunti di carriera, alle perdite di denaro; e forse nessuno avrebbe pensato di rischiare la pelle neppure in un investimento, figuriamoci poi in un terremoto o in un naufragio, eventi rarissimi che la maggior parte degli uomini non conosce che per averne letto. «Vogliamo vivere!». Se il Destino, mascherato da fotografo, avesse detto

quella mattina: «Volete che io vi faccia vedere la lastra del vostro futuro come in una lanterna magica?» chi non avrebbe risposto: sì, sì, con una lieta aspettativa negli occhi?

Ecco i primi quattro alunni seduti a sinistra, in primo piano. Tre son ragazzi forti, uno è esile, ma vivace e con le orecchie piene di musiche: musiche leggiere, Offenbach, Strauss. E anche uno degli altri tre ha talento musicale; possiede una bella voce di baritono e le sere estive incanta le brigate dei compagni. Quattro anni ancora: di quei giovani due saranno mutilati nelle gambe, uno, divenuto sordo al fronte, cercherà ripetutamente di togliersi la vita; solo il più gracile si sottrarrà alla prima guerra perché inetto alle armi, e morirà vent'anni dopo d'una malattia che l'avrebbe colpito in ogni modo. Nel gruppo vicino, che cosa può attendersi dal futuro quel giovane dall'aria di delicato epicureo, elegante, ravviato, soddisfatto? Che cosa può attendersi se non trionfi con le donne, come ha già cominciato a gustarne? Ma il Destino in veste di fotografo gli mostrerebbe nella lanterna magica una stanza da bagno, e lui steso nel bagno, ma morto, misteriosamente morto, per mancamento di cuore, diranno i parenti, e forse così non celeranno che a mezzo la verità, perché il bel giovane era vile, e non tollerava l'idea di partire per la guerra, e forse per questo aveva preferito la morte calma e segreta. Un altro par fissare gli occhi lontano: vede terre distanti, ama viaggiare? Se il Destino gli avesse detto quella mattina: «Vorresti andare in India?», come non avrebbe detto di sì con entusiasmo? Ecco, la lastra rivela un campo di concentramento: egli è là, in India, ma prigioniero, ma ferito, ma infermo di malaria, e per anni ed anni non vedrà la famiglia, non ne saprà il destino, che non potrà

immaginarsi lieto in una terra percorsa da eserciti d'invasione, dilaniata dallo scoppio delle bombe. Accanto al giovane epicureo siede, come per contrasto, una figura di ragazzo sciatto, dai capelli irti come quelli di Pierino Porcospino; i compagni che ammirano il bell'elegante, si burlan di quest'altro; e chi l'avrebbe riconosciuto una trentina d'anni dopo nel colonnello Enrico P. decorato al valore militare sul campo?

Guardo nella fotografia alle figure dello sfondo; ecco: uno perseguitato, esule, un altro ucciso nella prima guerra, un altro divenuto arrabbiato fascista e poi imprigionato per truffa; ma due, due soprattutto, i più intelligenti, i più delicati, i più nobili, presso la lavagna coi versi dell'*Iliade*: Luigi e Piero... che mostra loro la lanterna magica del Destino? Ardente, pieno di sacro fuoco e d'odio per ogni ingiustizia, lettore entusiasta di Swift fin da quegli anni, Luigi sarà scrittore, polemista, lascerà libri, articoli di giornale, brillerà nel foro difendendo qualche innocente? Questo i compagni attendono da lui. Sorriderà delle disavventure del suo tirocinio nelle armi, si definirà per burla «sottosoldato»; animato dallo spirito del Risorgimento sarà fiero di combattere per la redenzione di Trieste; poi, un giorno, nessuno saprà più nulla di lui. Disperso: lui che doveva lasciare una traccia nel mondo, scomparso, corpo, spirito, tutto, senza segno, senza una parola sulla sua tomba fortuita e anonima. Ma l'altro, il più sensitivo, che alza il bel viso appassionato come il suonatore di clavicembalo nel giorgionesco *Concerto*, a cui somiglia, non vede una tragica finestra d'un albergo di Siena, e una notte di disperazione, e l'orrore delle vene recise con maldestri colpi di forbice in un primo vano tentativo, e infine il salto nel buio del vicolo, e l'agonia orrenda del

corpo sfracellato? Lui che amava le cose belle, e già scriveva cose memorabili, lui che s'accendeva per l'arte e la musica e la libertà, scosso nei nervi dalla persecuzione fascista, raggiunto dalla Kere abominevole in quella notte di malaugurio, in un luogo casuale, attratto a una fine abborracciata, per esser trovato all'alba dagli spazzini accanto al mucchio delle immondizie, lui, il fiore e la speranza della classe!

Così portavano i tempi, sommosi da una cieca forza senza discernimento, senza rispetto, senza pietà. Ma come posson saperlo i ragazzi e le giovinette raccolti quella mattina di primavera intorno a un vecchio professore entusiasta di Carducci e di Wagner, dinanzi a una lavagna che ricorda, come cose lontanissime, le pugne dei Troiani e degli Achei, e quello schiamazzo lontano come di stuoli d'uccelli, «proprio così come suona sotto il cielo il gridare delle gru, che fuggendo il verno e la pioggia senza fine, volano schiamazzando verso le correnti dell'Oceano, agli uomini pigmei recando strage e morte...». Nella mattina di primavera i giovani non pensano che a cose liete e lievi, e non sanno: non sanno che la loro generazione, portata sulla ruota del Tempo, sta per uscire dalla dolce penombra, sta per entrare nel raggio d'una luce di cometa, d'ecclisse, sinistra, sanguigna, micidiale, dopo la quale sarà una consolazione, un riposo, la tenebra della notte in cui scompariranno per sempre. I giovani non sanno; l'obiettivo coglie sospesa, non manifesta, un'infinità di doloroso destino chiusa nel pugno d'un attimo.

(1945)

Sciabolino

Quando ci s'incontra, noi antichi allievi d'un famoso ginnasio-liceo di Firenze, e ci si mette a rievocare i casi e le figure della scuola negli anni anteriori al '14, prima o poi si finisce per nominarlo, Sciabolino, e allora il volto ci si rischiara, i ricordi affluiscono fitti, vivi, drammatici, ci vien fatto spontaneamente di ripetere la parlata e la mimica del personaggio, e tanto ci animiamo che a taluno di noi vengono ancora le lacrime agli occhi dal gran ridere. Se alla conversazione son presenti altre persone che non abbiano in comune con noi quel ricordo, ci guardano come si guarderebbero dei pazzi, e anche c'invidiano un po' perché nel personaggio era tanta *vis comica* da trasparire anche dalle più approssimative rievocazioni, e da fare almeno sorridere chi non ne abbia mai sentito parlar prima.

Pare che il nomignolo di Sciabolino, a questo forestiero che insegnava francese al nostro ginnasio, gli venisse dalla sua somiglianza a un ciabattino così chiamato per le gambe ricurve a mo' di sciabole. Lo Sciabolino originale io non l'ho mai visto, ma son certo che il suo fisico non poteva essere più grottesco di quello del nostro insegnante. Atticciato e ventruto, con un profilo da buffo delle atellane, secondava la singolarità del suo fisico con un modo di vestire che rasentava la truccatura dei pagliacci. Le sue scarpe erano del tipo diventato poi famoso con Charlie Chaplin: vere barche sversate, grinzute, arricciate, su cui ricadevano come mantici d'organetto i calzoni a righe grige e nere che di

sicuro, come tutto il resto del vestito, provenivano dai rigattieri della vicina piazza San Lorenzo. La velada era stata nera una volta; lisa e verdigna, rigonfia d'oggetti immagazzinati nelle tasche delle falde (di solito spaghi, che pendevano negligenemente), pareva scelta apposta più ampia assai del necessario per sottolineare la sgraziata corpulenza del busto; il ventre sporgeva risentito, pulcinellesco. Siccome Sciabolino era un modello d'economia e di praticità, aveva ridotto la camicia ai soli elementi ostensibili: piastrone sul petto, con una cravatta fissa, incollata, e un paio di polsini: colletto e polsini di celluloidi, lavabili, l'unica cosa che mai avesse l'aria lavata in tutta la sua persona. Quei polsini alla deriva, che nel gestire talvolta gli si sfilavano dalle braccia accennando a schizzar via per la classe, davano spesso l'ultimo tocco a una delle tante scene drammatiche in cui Sciabolino si produceva. Su questa figura goffa s'ergeva, o meglio era avvitata, una testa che su un palcoscenico o sullo schermo avrebbe assicurato al suo proprietario ben maggiore fortuna di quanto non potesse venirgliene dalla grama carriera d'insegnante. Il volto bisunto, con piccoli occhi porcini e un tubero di naso acceso da un eczema cronico, era incorniciato da un'ispida chioma e da una barba che i primi giorni del mese eran rossigne, per digradare via via al violetto, al verdone sporco e al grigio, come la tintura perdeva la sua forza; naturalmente Sciabolino portava un paio d'occhiali a stanghetta, e un tubino antico, ammaccato, dai riflessi di ruggine.

Un fisico disgraziato, repellente, un vestire peggio che trasandato e goffo, posson talora dimenticarsi allorché la persona che n'è contrassegnata apre la bocca. Parecchi santi del

calendario, ne siam certi, deliberatamente mortificarono il loro corpo lasciandogli assumere forme strambe, ma non per questo la loro predicazione o il loro esempio parvero meno efficaci. Ora Sciabolino, anche se avesse avuto una figura d'angelo, con l'aprir bocca avrebbe guastato ogni effetto. Non era proprio balbuziente, ma aveva un curioso vezzo della favella, per cui ogni tanto nel suo discorso s'insinuava un suono ripetuto più e più volte, un *hene hene hene* aspirato, che s'abbreviava nei momenti di passione in un *han han han* concitato. Codesto suono deformava parole e periodi, provocando scoppi d'ilarità nella scolaresca. La quale, come ogni accolta di ragazzi sulla quindicina, era certo crudele, ma per sforzi che io faccia per rappresentarmi Sciabolino come una vittima, non ci riesco minimamente.

Con tal fisico e un modo di vestire siffatto, con quella voce stridula e tartagliante, pretendere d'insegnare una lingua straniera a dei ragazzi era voler richiamare su di sé un disastro; esponendosi per anni a tal cimento, anche una creatura dolce e paziente sarebbe diventata aspra. Sciabolino era infatti aspro, sospettoso, perfino feroce, e tale sua indole non faceva che provocare di più le risate e i dispetti della scolaresca, sicché nelle classi dov'egli insegnava, spirava un'aria come d'arena d'orsi o di tori: gli alunni a punzecchiare il grosso animale, e questo a reagire a morsi e a cornate. La prima preoccupazione di Sciabolino era, così, di mantenere la disciplina. A tal uopo egli aveva un quaderno coperto d'incerato nero, colle pagine accuratamente divise in colonne da righe d'inchiostro di vario colore (questa della tenuta dei registri era una sua passione), e accanto al

nome degli studenti egli segnava con croci ciascuna delinquenza, dal sorriso represso all'atto d'aperta insubordinazione, una croce per il primo, e un visibilio di croci per il secondo, sicché quelle pagine a chi avesse avuto agio di guardarle (noi non si riusciva che a sbirciarle di soppiatto) sarebbero parse vasti desolanti cimiteri. La più frequente delinquenza era la risatina, o l'ombra d'un'espressione d'ilarità che si disegnava sovente, com'è facile indovinare, sui volti dei ragazzi e delle ragazze della classe mista: Sciabolino disapprovava il riso: «Io non amo i Pulcinelli, gli Stenterelli, gli *hene hene hene* Arlecchini...», e così dicendo, e aggiungendo la minacciosa parola «Annotato!», segnava una o più croci accanto al nome dell'alunno. Questi talora, anziché diventarne più serio, era preso da un accesso di riso irrefrenabile, quasi avesse mangiato l'erba sardonica; e allora, intorno all'insegnante che s'accendeva di sdegno (il naso splendeva come piropo) e al misero alunno che si smammolava dalle risa, la scolaresca tumultuava, mareggiava come una commossa platea. I monelli della classe, però, non si limitavano al riso: la figura di Sciabolino ispirava tiri birboni, tiri per il gusto dei quali c'era chi si sentiva di sfidare la sospensione dalla scuola. Siccome nel far lezione egli aveva l'abitudine di posar le dita sull'orlo dei primi banchi, spalmavan quello d'inchiostro, sicché poi, toccandosi il viso o ravviandosi la barba, egli s'imbrattasse; gli domandavano parole su cui sicuramente si sarebbe impuntato («Professore, come si dice in francese ananasso?»): Sciabolino cominciava con una serie di *han han* che pareva non avesse a finir mai, sinché, accorgendosi della maligna intenzione, faceva seguire una non meno lunga serie di croci

accanto al nome dell'impertinente alunno); oppure ricorrevano a invenzioni strane, complicate, come quel giovinotto che si mise alla cravatta una spilla formata da una minuscola lampadina che egli accendeva intermittenemente, mentr'era interrogato, per mezzo di un congegno nascosto in tasca.

I tentativi di Sciabolino di conciliarsi la scolaresca, di assumere atteggiamenti paterni, erano purtroppo viziati all'origine dallo scopo interessato che egli si proponeva. Delle sue curiose speculazioni può dare un'idea la seguente: al principio dell'anno scolastico si faceva consegnare da ciascuno di noi una certa quantità di carta da protocollo, da cui egli poi ricavava libretti per gli esercizi che ci rivendeva così confezionati. Sciabolino teneva ai doni natalizi e anche a che il proprio onomastico (si chiamava come il santo patrono della città) fosse degnamente commemorato dagli alunni con una coppia di bottiglie, un pollo, o simili cibarie festive. Avvicinandosi le fauste date, s'immorbidiva, e se c'era chi per rimediare a qualche malefatta o per evitare una bocciatura ottemperava al tutt'altro che velato accenno ai doni, i più trovavano in quelle goffe manovre un'ulteriore fonte di riso. Uno di noi che si recò una volta a casa sua a presentare personalmente il suo tributo, trovò un quadretto d'intimità idillica. Sciabolino (s'era di giugno) era allora allora rincasato da una gita in campagna, colle braccia onuste di fiori di campo, fasci di fiori gialli e di margherite che egli disponeva in tutti i vasi del suo appartamento, perfino (ci assicurava, volentieri creduto, il compagno) nei vasi destinati a tutt'altre occorrenze. «Io amo *hene hene hene* la Natura!» confessava Sciabolino al visitatore, e in pegno d'affetto gli

dava un fascio di quei fiori comuni di cui il ragazzo, appena giunto sul Ponte Vecchio, si sbarazzava gittandoli in Arno. Questo Sciabolino inedito, elegiaco, ci parve, se non altro, una gran trovata. Ed ecco ce l'immaginavamo in atto di far la corte a qualche Dulcinea (era ammogliato e senza prole, e la moglie, poveretta! una straniera anch'essa, si capiva che non dormiva sopra un letto di rose), e la nostra fantasia si sbizzarriva in eroicomiche invenzioni. Addirittura, come Dioniso, Sciabolino promosse tra noi l'estro poetico, provocò la nascita delle arti. Dall'imitazione del suo parlare e gestire, che ci dilettevamo di fare nei nostri giochi di ragazzi, truccandoci con finta barba e con un naso da carnevale, io passai alla composizione di drammi che avevano Sciabolino per protagonista. Drappeggiato in classici paludamenti e coronato di lauro, impersonava Nerone, cantava sulla cetera arie melodrammatiche («È notte cupa, E sulle porte *hene hene* Veglia la morte!» e simili colascionate), arie prese in prestito dalle opere più famose, volte al ridicolo. Davamo addirittura rappresentazioni farsesche in casa d'uno di noi, con gran sollazzo dei grandi.

Strano a dirsi, allorché noi antichi alunni ci animiamo nel rievocare questa bizzarra figura, sentiamo rinsaldato tra noi il vincolo, come per una tradizione, sia pure eroicomica, che ci affratellasse; e sentiamo anche, tra il riso, una misteriosa tenerezza per quello che una volta fu il nostro babau, giocattolo che un tempo c'incuteva anche timore, e che ora, penzolante esanime fuor della sua scatola in cui s'è rotto il saltaleone, divenuto ombra del passato, altro non è che un simbolo della nostra allegra gioventù.

(1943)

L'ubriaco sotto la finestra

Ora nella piazzetta l'oste dispone di nuovo in fila i tavolini, e la sera, soprattutto la sera del sabato, i popolani s'attardano a bere e a conversare sotto la luce viva d'una forte lampada elettrica, e sovente c'è chi canta accompagnandosi sulla chitarra, e certe sere, come presi da una frenesia, gruppi di giovani si siedono sui banchi di pietra del vecchio palazzo nell'angolo morto della piazzetta, e seguitano a cantare a squarciagola qualunque cosa, così stonati e discordi (cantare in coro non è la specialità del nostro popolo) che il loro urlò non par quasi più umano. Ma per anni la piazza è rimasta, a sera, silenziosa, deserta e buia, se non quando l'illuminava la luna che qui si specchiava come in un pozzo cupo, e non si sentiva che il lontano passo cadenzato di qualche rara pattuglia; il popolo non se lo godeva più, quel suo salone – ché una piazza fuori mano come questa è un salone dei poveri – e non cantava mai.

Fu appunto una notte di luna del maggio 1943 che venni svegliato da una voce che declamava rauca e ineguale. «Dio solo può piegare l'Italia, gli uomini e le cose mai»: spiccava le sillabe, tuonava la sentenza come a un'adunata; ma subito dopo la voce proseguiva con un commento rotto, disordinato, calava di tono, si perdeva in un falsetto, in un pigolio. Era un ubriaco sotto la finestra. M'affacciai; contro il bancale che corre lungo la base della facciata, nell'angolo buio della piazza, aveva appoggiato il suo carretto, e aggomitolato su quello vociferava o sussurrava il suo soliloquio, nel grande silenzio circostante.

«Ecco la guerra» tuonava ogni tanto; poi, tutto d'un fiato: «Dio solo può piegare l'Italia, gli uomini e le cose mai»; e subito dopo, scandendo le sillabe: «Centomila, duecentomila prigionieri, contadini, operai, un tozzo di pane... ora non sarai nemmeno questo. Abbracciare tutto. Tutto il mondo contro... Dio solo può piegare...». La voce s'abbassava di tono, non si distinguevano più le parole. Poi si levava subitanea, stentorea: «Ecco la guerra» come un urlo di spavento, s'inalberava come un fantasma del Goya. «I discorsi sono immensi, grandiose sono le promesse. Abbiamo combattuto, abbiamo amato la patria. Ci hanno fregato con una medaglia d'oro» (sì, diceva «fregato», non «fregiato»). «Quarantaquattro medaglie d'oro, duecentootto d'argento. Solo Iddio... gli uomini e le cose mai». Il tono scendeva bruscamente poi risaliva: «L'immenso condottiero»; e, dopo una breve pausa, quasi sottovoce: «Quel porco».

La luna imbiancava due lati della piazza, due scacchieri di finestre chiuse; le piante sulle terrazze spiccavano contro il cielo vellutato. *In such a night as this...* «Noi vogliamo lavorare giorno e notte, dall'alba al tramonto, per quella piccola minestra e quel tozzo di pane». La voce solitaria scandiva le parole, come rivolgendosi a un uditorio invisibile. «Per questo dormiamo su un carrettino in una piazza. Abbiamo aspettato. Estate, inverno, primavera, autunno. L'immane vittoria. Dio solo... gli uomini e le cose mai». Se questa era ubriachezza – e il tono della voce lo diceva chiaramente – pure c'era un metodo in essa. «L'Impero» urlava la voce piena, aperta su quell'«e» come un frutto maturo che si fenda. «Abbiamo perduto tutto. Ora si ricomincia daccapo. Dio solo...».

La mattina di buon'ora, aprendo le persiane, lo vidi sempre lì, addormentato sul suo carretto, coperto d'una vecchia coperta d'un verde stinto, e su questa coperta una traccia d'acqua: qualche inquilino del palazzo, esasperato dal soliloquio, a un certo momento doveva aver tentato energicamente d'allontanare il disturbatore. Accanto al dormiente, uno di quei cappelli fatti d'un giornale ripiegato come usano i muratori. Quando, per cambiar l'acqua a un vaso di fiori, lo vuotai nella piazza, il dormiente sussultò allo scroscio; poco dopo, ai rumori che aumentavano intorno, si destò, si stirò. Era un uomo dai capelli neri e dal viso terreo, vestito d'un vecchio grigioverde, colle gambe male infilate in rozze scarpe. S'alzò e spinse via il carretto, a una delle cui stanghe era appesa una matassa di funi.

Null'altro accadde nella piazza fino alla mattina del 26 luglio, quando dalle finestre della sede locale dell'Istituto di Cultura Fascista invasa dal popolo piovvero sul selciato miriadi di fogli di carta, suppellettili, mobili, ritratti, e macchine da scrivere. Poi passarono mesi in cui l'unico traffico della piazza faceva capo a un mezzanino della casa di fronte. Arrivavano carrette dall'Abruzzo, misteriosi sacchi entravano in una porticina. Dalle mie finestre vedevo il tinello della famiglia che faceva il mercato nero, gente grassa, ben pasciuta. La tavola era sempre imbandita; e la massaia ora faceva i taglierini, ora spaccava un agnello o addirittura un quarto di bue; ed era un viavai di gente, e un pesare sulle bilance, e un preparare involti. Dalla finestra la donna chiedeva ai vicini talvolta, accennando le parole con le labbra: «Volete la ricot-ta? La ca-ciot-ta fre-sca?». Gli uomini di quella famiglia sembrava che non avessero da far altro che giocare a carte; scostavano i piatti sul

tavolo per giocare a carte, toglievano le carte per fare un'altra mangiata; e il fiasco era sempre nel mezzo. Uno dei figli, pare, era prigioniero in Inghilterra; gli altri due, bei pezzi di giovanotti, dopo l'otto settembre «si nascondevano»; ma a me pareva che fossero sempre lì, ad aiutare la prospera azienda. Un giorno venne un'enorme quantità di lana tosata appena, e fu nascosta tutta nelle cantine del nostro palazzo; il puzzo di pecora era grande. E molti mesi dopo la lana fu tirata fuori, scardassata alla meglio, venduta. E circolò la voce che il borsaro nero era diventato milionario. Una volta, al magazzino di cereali sotto le mie finestre, arrivarono autocarri carichi di sacchi, e fu un affluire di gente da tutte le parti, tenuta a bada da soldati tedeschi. La piazza in un momento fu colma come non doveva essere stata mai in tanti secoli. I tedeschi, in procinto d'andarsene, avevano fatto distribuzioni di farina al popolo in qualche quartiere. Ma qui la folla attese invano, e si disperse mogia mogia. La notte s'udivano talvolta spari all'intorno; e un giorno finalmente un gran mare di tripudio che inondò Roma, penetrò anche in questa cala tranquilla, in quest'angolo fuori mano. Il pianista laggiù al terzo piano si mise a suonare la vecchia e sempre nuova Marsigliese, e da tutte le case si levarono gridi di gioia, esclamazioni eccitate, e qualche vecchia bandiera stinta apparve alle finestre.

È passato un altr'anno. Poche notti fa²²³ – anche questa volta di maggio, anche questa volta con la luna – sono stato svegliato da una voce stentorea: *quella* voce, la voce dell'ubriaco. Il suo ritornello non era più «la guerra», o «Dio solo... gli uomini e le cose mai», ma: «La Russia!». «La Russia,» tuonava la voce «la Russia ci vuole tutti fratelli... Due milioni, tre milioni d'americani, la

Russia va in... a tutti». La frase oscena rimbombava nella notte. «Mussolini è morto ammazzato...».

Altre parole bofonchiate, sghignazzate, non si distinguevano. Poi la voce si levava di nuovo: «Ma ci sono i fascisti. Occhio ai fascisti!». E poi: «I comunisti» (ripeteva questa parola altre due volte, e sempre più forte) «i comunisti sono i fascisti». Ah sì, *though this be madness, yet there is method in't*. La voce ripeteva: «La Russia» con un'insistenza impuntata, come una radiotrasmissione che s'incagli; girava il disco logoro di quattro idee confuse, tuonava ostinata, moriva per tuonare di nuovo.

La mattina lo guardai. Dormiva stavolta su uno dei bancali di pietra, col viso coperto da una vecchia giacca grigioverde; le gambe nude erano infilate in rozze scarpe. Ma quello che mi parve strano, davvero straordinario, fu l'oggetto che gli faceva da materasso: un tappeto orientale ripiegato, e neppure logoro, ma, a quel che appariva, in assai buone condizioni; e come la figura di quel rude uomo del popolo, che aveva del vagabondo e del mendico, s'accordasse con quel tappeto signorile, come egli ne fosse venuto in possesso, perché lo portasse con sé, sono misteri che solo in un racconto delle *Mille e una notte*, dove la gente è trasportata per l'aria da magici tappeti, potrebbero trovare una spiegazione soddisfacente.

Ogni tragedia ha un coro; ma, come osservavo, nel canto corale il nostro popolo non eccelle. Non so, ma in qualche modo m'è parso che quella voce d'ubriaco, che ritornava in una notte di maggio, offrisse un commento in margine ai tristi casi dell'Italia moderna quale il coro offriva nelle tragedie dell'antica Grecia. Non un commento di

nobili massime o di sentenze rassegnate e memorande, com'era l'uso di quei cori classici; ma d'altronde non vuole il proverbio che nel vino sia la verità più vera? La plebe di cui l'ubriaco dava un'espressione caricaturale, deformata, era la plebe che Shakespeare rappresentò nel *Giulio Cesare*: la plebe mutevole, stolta, sedotta, che sputa sugl'idoli che s'è creata, patisce, pazienta, ed è miserabile sempre.

Fuori posto

Quante volte non capita negli uffici, quando siete in cerca d'un certo impiegato (un tempo era di solito un commendatore, e un cavaliere in ogni caso) di sentirvi rispondere: «È fuori posto». L'impiegato fuori posto potrà magari essere intento a una grave faccenda, potrà perfino trovarsi a conferire col ministro, ma noi ce lo immaginiamo sempre allegro come uno scolaro in vacanza, sfarfalleggiante per i corridoi, a chiacchiera con qualche collega, assunto insomma a una specie di paradiso che sospettiamo stranamente esistere in qualche parte pur tra le uggiose mura d'un ministero.

Quella frase «fuori posto» non riesce più a farmi sorridere da quando s'è identificata nella mia mente con l'espressione straniera *displaced persons* applicata alle migliaia di apolidi sparsi per tutta l'Europa occidentale in seguito alle nuove invasioni barbariche. Oh, codesti spostati non sono davvero in un paradiso, sia pure provvisorio! A ciascuno di noi, immagino, sarà capitato una volta o l'altra, specie se ha viaggiato all'estero, di sentirsi fuori posto in quel modo così desolato. A me è successo anche di recente, non più tardi dell'estate scorsa, l'ultima sera che mi trovavo a Salisburgo. Gli ospiti di Leopoldskron, dove si erano svolti durante l'estate dei corsi di cultura americana, erano quasi tutti partiti: quelli che avevano una patria, eran tornati in patria, e i «fuori posto» ai loro campi di concentramento. Nei giorni precedenti, bagagli e pacchi di libri avevano ingombrato l'atrio, e il vecchio landò austriaco, memore di

tempi reali e imperiali, e i camion americani avevano fatto la spola tra il castello e la lontana stazione, portando via un carico di studenti a ogni treno; quei pochi che eran rimasti dovevano essersi recati quella sera a un concerto in città, e io mi trovavo apparentemente solo nel vasto palazzo silenzioso e potevo credermene il padrone; mia, se così mi piaceva immaginarmi, era la sala cinese coi suoi grotteschi, mia la sala veneziana coi suoi specchi, mia la biblioteca rococò coi suoi putti di stucco. Giravo gl'interruttori, illuminavo un ambiente dopo l'altro, cercavo di convincermi di tanto dominio, eppure no, non mi sentivo a mio agio. Forse, dopo tutto, nella sala veneziana, pensai, mi sarei trovato a casa mia: era codesta sala illuminata sempre, la notte, da un debole lumicino elettrico rossastro, che però non rivelava un'immagine di santo, ma un particolare di quadretto olandese, una donna imbacuccata di bianco come un fantasma, che si curvava su una cesta di frutta con gesto vagamente indicativo, e dietro le stavano due cani. Mi sedetti dunque a un tavolo nella sala veneziana (sul rozzo tavolo, posticcio in quella sala elegante, era stampigliato: Landesinvalidenamt für Salzburg), provai a leggere; una mosca ronzava intorno al lume, un telefono squillò a lungo in una stanza lontana, senza risposta, si udirono dei passi echeggiare in un corridoio. No, non mi sentivo il padrone, non mi sentivo in nessun modo in una casa sia pure provvisoriamente adottata per mia, mi trovavo in una cornice che non mi apparteneva, mi sentivo come dovrebbero sentirsi tante figure umane nei montaggi del surrealista Max Ernst, avulse dal loro naturale contorno, e innestate a forza in uno sfondo non pertinente; e con tutto che fossi libero di muovermi e di girare per le stanze, mi

pareva d'esser confinato in una gabbia come uno dei poveri animali del giardino zoologico. Non era pura e semplice questione di solitudine o di nostalgia; anche nelle settimane precedenti, nella più svariata compagnia di giovani d'ogni nazione, m'era capitato a momenti di sentirmi così fuori posto, ma questa sera, l'ultima, il disagio si faceva acuto. Forse era il castello stesso a trasudare oramai questo disorientamento, dopo che per settimane vi si erano aggirati, e vi avevano pensato e sospirato, tanti apolidi.

Li rivedevo pallidi, esitanti, forastici, certi jugoslavi, certe russe bianche, certi ebrei domiciliati un tempo in Germania: pallidi, inconsistenti come figure ritagliate in una carta di soldatini, pallidi e ciondolanti passavano per il giardino splendido di dalie, di zinnie, di malvarose, si aggiravano solitari o a coppie nei pressi del teatro di verdura, dove i tritoni di pietra soffiavano nelle buccine tra i giunchi lungo il canale, dove a sera sferici stormi d'uccelli tagliavano l'aria con violenza, volteggiando a più riprese prima di piombare al loro posto sugli alberi, che vibravano poi del loro cicaleccio fitto. Gli apolidi sedevano nell'angolo di una sala, immersi in qualche libro, o languidi, assenti, imbambolati; parlavano male parecchie lingue; più spesso erano muti, come alla tavola comune, durante i frugali pasti. Parevan tanti ritratti staccati dal proprio sfondo, logorati dall'ansia di Peter Schlemihl, l'uomo senz'ombra; dietro alle loro spalle non c'era un fondo oro, come coi santi dei primitivi, ma solo il vuoto, un nulla inafferrabile, dove la persona oscillava come svuotata anch'essa, come fatta di fumo. E se proprio non era travolta dalla vertigine di quel nulla, era perché la provvida sventura aveva

pensato a munirla di due neri paraocchi: le meschine cure della sussistenza quotidiana.

Come aveva ragione il Gainsborough a mettere le sue coppie patrizie, l'uomo in piedi col fucile da caccia, la donna seduta, contro lo sfondo del parco che rappresentava il loro ambiente naturale! Tra l'uomo e il paesaggio nativo esiste una simpatia simile a quella, decantata dagli emblematici, tra i due liuti accordati con voce unisona, che il risonare delle corde dell'uno fa vibrare quelle dell'altro con gli stessi accenti. I sottili legami tra l'individuo e l'ambiente nativo son come la buona salute: chi ha buona salute, non se ne accorge. Ma subentri un malessere, si lacerino quei legami, e ogni stonatura s'accusa, ogni debolezza s'exaspera. Ricordo una volta un torpedone pieno di notabili abissini, piovuti a Roma per qualche invito politico, fermo sul piazzale del Pincio. Rimanevano tutti seduti, volgevano attorno occhi che sembravano non afferrare alcuno spettacolo, quasi privi di virtù visiva come quelli del fantasma in *Macbeth*. Potevano scendere dall'automobile, muoversi liberamente come gl'italiani là intorno. Non lo facevano: erano chiusi in una gabbia come animali dello zoo. Ricordo certi pranzi della colonia italiana a Liverpool, a Manchester, in uno dei profondi e affumicati alberghi della città: molti gelatai e piccoli commercianti, gente umile e un po' goffa, che il console cercava di raccogliersi intorno come una mandra di spaventapasseri. Durante il pranzo, che si svolgeva con una gravità deprimente, un'orchestrina inglese suonava, con una lentezza e un languore che rendevano la musica irriconoscibile: *O sole mio!* E penso a tante altre persone, intellettuali questi, esteti, gente non più anonima come quegli abissini e quegli umili

emigranti italiani, ma persone che, si direbbe, hanno un'individualità così spiccata, che in qualsiasi sfondo dovrebbero affermarsi. Illusione! Bella frase quella di Dante: «Non posso sotto ogni cielo contemplare le dolcissime verità?». Ma non più che una frase. La volta del cielo non è una sola. Ci sono molti cieli e l'uomo non è nato per tutti. Il «cittadino del mondo» era una lieta invenzione del Settecento, e forse, in quel tempo civile a noi così lontano, la cosa era meno impossibile di quanto oggi non sembri. Forse l'arte, anche stavolta, ha preceduto la vita, offrendoci immagini fuori posto negli scombinati e impertinenti fantasmi del surrealismo. La figura che si è sostituita adesso a quella beata del «cittadino del mondo» che è a casa dappertutto, è l'apolide, la *displaced person*, la persona che, dovunque oramai vada, è fuori posto. Questa è la realtà presente, la misura della nostra civiltà.

(1947)

Il caso di Alcibiade

Il Medioevo fu fertile di mostri. Uno dei più curiosi è un granchiolino bizzarro rimasto incastonato, come uno di quei fossili che screziano certi minerali, nella famosa *Ballade des dames du temps jadis* di François Villon. In quel nostalgico elenco di belle donne, tra Flora la bella romana e Taide, si nomina Archipiada, cioè Alcibiade, che si trova così, come Achille tra le figlie di Licomede, a indossare gonnella e a recitare una parte femminile. La colpa dell'abbaglio è dei traduttori e dei commentatori medievali di Boezio. Una versione francese dello scorcio del Dugento rende così un passo del *De consolatione philosophiæ*: «Quando ne vedessimo le viscere, il corpo di Alcipiades, donna bellissima al di fuori, ci apparirebbe molto brutto». Il traduttore che, come tutti i traduttori, soffriva occasionalmente di allucinazioni, aggiunse di suo quella *femme très belle par dehors*. E il commento di Thomas l'Anglais riferisce l'episodio: «*Alcibiades mulier fuit pulcherrima...* Alcibiade fu una bellissima donna che i discepoli di Aristotele condussero al maestro, il quale vedutala disse: "Se gli uomini avessero occhi di lince tali da penetrare oltre la superficie, vedendo le viscere, il corpo che appare bellissimo sembrerebbe turpissimo"». Un componimento in versi arricchiva di fiorettature codesto ritratto di bella dama, chiamandola «molto adorna, d'animo gentile e piacente, e di gran beltà di viso», e ampliava la sentenza di Aristotele circa l'illusoria *beauté de la demoiselle* il cui interno, ispezionato, si sarebbe rivelato

touz pleins d'ordure. Questo curioso abbaglio, che ispirò poi nel Medioevo certe statuette d'avorio effigiati una bella donna dal ventre scoperto e ripugnante, appartiene un po' a quella classe di refusi geniali che investono l'oggetto d'una luce più vera di quella ordinaria. Poiché non può negarsi che nella natura di Alcibiade ci fosse molto di femminile. Plutarco parla della sua bellezza che non conobbe autunno, dei suoi costumi delicati, del rimprovero che gli fece un avversario a cui aveva morso le mani nella lotta: «O Alcibiade, tu mordi come le donne», dell'amore che ebbe Socrate per lui, del suo trarsi dietro effeminatamente per la piazza vesti di porpora, e della sua invenzione dell'amaca: invenzione non meno rovinosa di quella dell'arrosto di porcellino di cui parla il Lamb in un celebre saggio, poiché se lì per arrostitire un maiale si bruciava un'intera capanna, qui per fare l'amaca si tagliava il tavolato delle triremi e si tendevano le corde nel vano così ottenuto. Ora il femminilizzarsi del nome di Alcibiade compiva proprio l'operazione che il commentatore di Boezio attribuiva agli occhi di lince: penetrava addentro nel personaggio, ne rivelava le interiora psichiche; se queste poi meritassero il nome di *ordure*, e magari l'applicazione della frase d'una poetessa giapponese vissuta intorno all'anno Mille: «Cose che fanno vergogna: l'interno del cuore d'un uomo», giudichino i moralisti. A noi basti di constatare che Archepiada non faceva torto, ma anzi rendeva giustizia ad Alcibiade, rendeva giustizia a tutta la gamma della sua complessa natura, metteva controluce la sua anima incipiente.

Alcibiade non è un caso isolato, oggidì men che mai, e mai come oggi, forse, sarebbe giusto

aggiungere ai nomi d'un uomo quelli di Maria o di Anna come si usava in antico. Prendete ad esempio Francesco Maria: ecco dato risalto ai lati maschili e ai femminili che sono nel carattere di ognuno di noi, in varia misura naturalmente, ch  in uno Francesco grandeggia e Maria rimane una pargoletta, un'esile pupa la cui voce s'ode ben di rado, e in altri un Francesco, perfino un barbuto Francesco, pare un nano attaccato alle gonne d'un'esuberante incontenibile Maria. Leonida, Epaminonda, sono nomi che l'ignoranza popolare talvolta affibbia a delle donne: nomi ambivalenti, che in taluni casi possono essere rivelatori. Non mi risulta che i nomi di Clio e di Erato siano mai stati dati a degli uomini, eppure quali nomi pi  appropriati ad artisti potrebbero immaginarsi di quelli delle Muse? Poich , se una dose di femminilit  pu  ritrovarsi in tutti gli uomini, sia pure un pizzico, uno scrupolo,   negli artisti, si sa, che quella dose pi  abbonda, fino ad assumere in certi individui proporzioni eroiche, allarmanti. Di quanti potrebbe dirsi ci  che l'Alcott disse di Nathaniel Hawthorne: «Era egli una damigella imprigionata in quella forma virile, che implorava di continuo di venir liberata»? Frase che ce ne richiama alla mente una, del resto inapplicabile a Hawthorne, dei *Cahiers in dits* di Proust a proposito di certi giovani «dolorosi e belli», «meravigliose Andromede incatenate alla roccia del loro vizio, che scrutano l'orizzonte un giorno dopo l'altro nella speranza che sulle acque azzurre appaia qualche Argonauta che venga a liberarle». Il caso di Hawthorne sarebbe a ogni modo il netto capovolgimento di quello dello «spirito di titano entro virginee forme», con un effetto grottesco, o per lo meno patetico. Infatti il punto di vista maschile tanto prevale nei giudizi, che mentre

una giovinetta dal cuore di guerriero suscita la nostra ammirazione (non per nulla Giovanna d'Arco è una delle figure più popolari della storia), un uomo barbuto come Hawthorne con cuore di giovinetta può farci ridere come un orco che avesse una vocina sottile sottile. Eppure quanti artisti, posti dinanzi a una scelta come quella che si trovò a fare Achille alla corte di Licomede, sceglierebbero i gioielli anziché le armi, rivelando così la loro essenza di *perfect ladies*? Se molti di essi, come Tiresia, vadan soggetti a fasi alterne d'un sesso e dell'altro, siano ora Francesco piuttosto che Maria, ora Maria piuttosto che Francesco, se sian più felici nell'una veste che nell'altra, se, dando essi la preferenza ai momenti virili, Giunone li punisca con la cecità, e Giove li ricompensi col dono della profezia, son problemi eleganti con cui un mitografo freudiano potrebbe baloccarsi. Ma, tornando al sodo, i vantaggi pratici del doppio nome mi sembrano indiscutibili. Basterebbe ad esempio invertirne l'ordine, anteporre Maria a Francesco, e il clima della giornata sarebbe indicato non meno chiaramente che dal cappuccino del barometro. E potrebbe anche, il doppio nome, dare risalto a un tratto molto comune osservato da Proust nei figli maschi, che sovente riflettono nel loro volto i lineamenti materni, «consumano nel loro viso la profanazione della loro madre». Profanazione, spesso, anche estetica, come nel caso di quel personaggio di *Middlemarch* di George Eliot, quel Joshua Rigg, figlio d'una madre la cui fisionomia di ranocchia accompagnandosi con guance fresche e colorite e con un bel personale, poteva riuscire attraente a un certo genere d'ammiratori, ma il rampollo d'una tal donna, trasportando al maschile quella vaga batracinità,

riusciva soltanto repellente. Il doppio nome, insomma, mi pare come una muta d'abiti, o un vestito a sorpresa, che a uno scatto si dilatasse in gonna o si restringesse in calzoni: veste universale per i mille Alcibiadi che circolano nelle nostre vie tenendo gelosamente custodita nelle viscere la loro complementare Archipiada, timida donzella anelante alla liberazione.

(1949)

Il grembiulino

In Russia, al tempo d'una certa drastica purga delle classi benestanti, si teneva un giudizio sommario basato su una sola prova: le mani. Chiunque non recava sulle mani i segni del lavoro manuale, era issofatto classificato borghese o aristocratico e spedito a ciò che teneva il luogo della *lanterne* di sanculotta memoria.

Un criterio altrettanto semplice usava la principessa X... per giudicare le signore che le venivano presentate. Chi conobbe la vecchia autoritaria signora si sarà chiesto che cosa le passasse per il capo mentre puntava l'occhiale e fissava col suo freddo sguardo le nuove venute. In quei momenti la principessa metteva in pratica una massima di saggezza che lasciò poi in eredità al figlio: essere criterio infallibile, per giudicare della distinzione di una donna, immaginarla per un momento indossare un grembiulino di cameriera. Se il grembiulino le stava a pennello segno era che quella non poteva dirsi una donna di razza. La principessa veramente soleva dire in questo caso: è segno che non vale più d'una serva. Il che dimostrava in lei un'odiosa discriminazione offensiva per una classe sociale la cui utilità e rarità non è oggi chi metta in dubbio, e se la vecchia principessa fosse campata fino ai nostri giorni, si sarebbe resa conto quanto un atteggiamento come il suo sia stato responsabile dell'impopolarità che ha oggi presso gli umili la posizione di domestico. Senza dunque voler annettere alcuna degradazione ai risultati dell'inchiesta, provatevi voi pure a fare

indossare un grembiulino ideale alle vostre conoscenze. È un esperimento sorprendente, vi assicuro, e quanto mai contagioso. Per imparzialità potete anche estenderlo all'altro sesso, e immaginare che l'uomo che vi sta davanti indossi per un momento il grembiale verde e la giacca di rigatino. E con codesti due *passe-partout*, il grembiale verde e il grembiulino (non voglio dire uno zinale o una parananza qualunque, ma uno di quegli aggeggini eleganti da cameriera, col pettino ricamato, magari), mettetevi in giro come quei pittori popolari d'America che nel secolo scorso andavano attorno per le province e le fattorie isolate recando bell'e pronti, sfondo e vestiti, i quadri che poi riempivano con le teste dei loro clienti.

Io mi ci son provato, e grazie all'esperimento ho capito molte cose. Ho capito per esempio perché molti dei miei scolari siano così disattenti, presentino un volto così impenetrabile alle sollecitazioni della cultura. I più allettanti lenocini della *lecture expliquée* non ce la possono con loro: così non la si spunta più di quanto non riuscissero a spuntarla con le armi gli Sciti allorché, tornati in patria dopo un lungo intervallo, si trovarono sbarrata la strada da un esercito di giovani nati dalle loro donne e dai servi. Uno degli Sciti, narra Erodoto, fu allora d'avviso che si ponessero giù le aste e gli strali, e per domare i ribelli ognuno impugnasse solo lo scudiscio del suo cavallo. Non col feroce scudiscio, ma col civilissimo grembiulino facciamoci incontro alla studentessa senza vocazione: come le va a pennello! come tutta la sua persona acquista il suo vero valore, adesso che ha distolto gli occhi dall'ingrato libro e guarda sorridendo al di sopra del pettino ricamato! *Nippy*, alla pari dell'ideale cameriera

della pubblicità di quei popolari ristoranti londinesi, i *Lyons*. Come nei racconti delle fate dalle spoglie di deformi vecchie si risvegliano per miracolo splendide principesse, ecco che dall'arida scaglia d'una intellettuale mancata rinasce a vita una assennata donna di casa, una sorridente *soubrette*, molto più utile alla società che non un'aspirante professoressa sfiaccolata e renitente. Lo Stato farebbe bene a istituire, a mo' d'esame d'immatricolazione alle università, la prova del grembiule; perché poi chi soffre delle vocazioni sbagliate, delle lauree a scappellotto, è proprio la comunità, dato il vizzo, oramai inveterato tra noi, di tutti i men capaci di trovarsi un posticino in qualche impiego statale.

Certo, la prova del grembiule, appunto perché coronata da risultati tanto soddisfacenti, può diventare talora una pericolosa ossessione. Se non riesco a prender sul serio un certo collega che pur si vanta docente d'un rispettabile ramo della scienza, è perché, nonostante la sua cravattina a farfalla e l'abito borghese, gli vedo il petto colorato d'un bel verde, il verde del grembiule dell'uomo di fatica, e l'occhio corre involontariamente alla sua mano aspettandosi di trovarvi la spazzola o il pennacchio. Ed ha un bel dirmi la signora Z di aver letto tutto Proust: quel suo viso ritondetto, quelle sue mani paffutelle, s'accompagnano a un vestito non pertinente, e invece che su Proust, fosse ella nata in altra condizione sociale e al principio del secolo, tutt'al più i suoi occhi si sarebbero chinati sulle pagine di Carolina Invernizio.

L'esperimento ha, è vero, i suoi limiti, perché, per esempio, nulla rassomiglia tanto al volto d'un vecchio servitore come quello di qualche vecchio aristocratico, e viceversa; e si può cadere anche

nell'errore di scambiare, dal solo aspetto, una persona per un'altra. Come accadde a un professore giapponese (che aveva naturalmente l'attenuante dell'imperfetta conoscenza degli europei) il quale non voleva persuadersi che un umile fattorino d'una nota libreria antiquaria di Roma non fosse un celebre collega che per modestia dissimulava la sua vera natura: il volto segaligno, la fronte corrugata di quel fattorino, sembravano talmente carichi di pensiero a quell'orientale, che volle per forza invitare il buon uomo a pranzare con lui, per apprendere chi sa che aurei detti dalle sue labbra. L'aspetto, voglio dire, può ingannare in molti casi, ma il grembiule di solito mette le cose a posto, dà il *la* come il diapason. Se avessi conosciuto a quel tempo la prova del grembiule, mi sarei risparmiato l'antipatia d'un corrispondente di giornale estero che venne in persona ad aprirmi la porta del suo appartamento. Lo scambiai per il servitore, gli consegnai il cappello e il bastone, e lui, credo, non me la perdonò più. Ma se avessi applicato l'ideale *passe-partout*, il grembiale verde, mi sarei forse accorto che qualcosa non tornava nella mia frettolosa classificazione, che nel volto, nel modo di fare di costui c'era qualcosa che col grembiale verde non aveva nulla a che fare. Oppure... oppure avrei avuto la riconferma del mio avventato giudizio; e allora, che colpa avevo io se quel tale aveva sbagliato carriera? Poiché l'esperimento è positivo nella maggior parte dei casi; e ciò dimostra che il problema domestico è frutto d'uno dei più colossali abbagli del mondo d'oggi. Non è che manchino le persone di servizio perché se ne sia perso il seme, ma perché troppi, troppi hanno abbandonato il grembiule a cui erano destinati *naturaliter*, per assumere mentite spoglie, per

rivestirsi di penne non proprie. Onde non c'è che un rimedio: rendere di nuovo attraente il grembiule, investendolo magari, come quello massonico, della dignità suprema del simbolo dell'Architetto dell'Universo.

(1947)

Il giardino del Cavaliere

Tornando a Firenze qualche tempo fa dopo una lunga assenza, la dolce primavera mi sedusse a prendere una bicicletta a nolo e a fare il giro del viale dei Colli. A Firenze ero tornato altre volte, dopo aver cessato d'abitarvi, ma al viale dei Colli in bicicletta non c'ero stato più da quando, si può dire, la mia giovinezza era finita: epoca che appunto coincise con la spedizione della mia «Tre Fucili» in Inghilterra, dove la macchina s'arrugginì rapidamente in quegli inclementi inverni, per esser poi, al mio partire di lassù, venduta per la cifra, stupefacente oggi, di dieci scellini.

Risalire il viale così mi dava la strana sensazione che dovette provare quel sultano a cui un santone, inducendolo a immergere il capo nell'acqua, fece vivere in sogno una lunga vita, nella quale si sposava, vedeva crescere i figli, prosperava e decadeva, e al suo sollevare il capo dall'acqua, trovava che tutto quel ciclo d'esistenza non era durato che un attimo; sentivo cioè come se la mia antica consuetudine di recarmi quasi ogni giorno in bicicletta al viale dei Colli durante la bella stagione non si fosse mai interrotta, e tutto il tempo intercorso finora, in cui avevo dimorato in altri paesi, m'ero accasato, ero divenuto padre, non fosse stato che un sogno. Forse il viale di cipressi sembrava ora più breve e men ripido, e se, giunto in cima, sotto una certa villa velata di glicine, mi trattenni dal chiamare il compagno, «Virgilio!», fu proprio perché quella sarebbe stata una parola fatale, destinata a rompere l'incanto se fosse rimasta,

come non poteva non rimanere, senza risposta. La vista della città dal piazzale era più gemmea e preziosa che mai, così forbita da un lene tramontano, che i versi del Foscolo non la presentavano altrimenti, e certo quell'angolo di fiume a destra, intensamente turchino dietro un abete, con l'Incontro e Vallombrosa per sfondo, l'avevo lasciato così ieri, lo ritrovavo intatto nei miei occhi oggi, come se tra la contemplazione di tanti anni or sono e quella d'ora non fosse intervenuto che un batter di ciglio.

Mi lasciavo andare a questo gioco d'illusioni incantevole come a una vacanza della fantasia, ma il cuore non era tocco, il cuore era come assente in questo leggero delirio. Però, oltrepassato il piazzale, e inoltratomi sotto San Miniato, sotto il Gelsomino, sentivo d'entrare in una zona più segreta; qui il velo dell'illusione si lacerava, e no, non potevo più essere il ragazzo di ieri che placava il breve ansito della salita nella vista del tranquillo orizzonte immutabile, tutto assorto in un immemore gaudio. Qui, mentre vedevo svolgersi a destra l'altura di Belvedere, e quella su cui sorge il giardino di Boboli, sentivo che un'apparizione stava in agguato, a cui m'avvicinavo con un misto di curiosità e di timore, come chi s'alza da una lunga malattia s'approssima la prima volta allo specchio. E finalmente, a una svolta in discesa dopo piazzale Galileo, vidi là sull'opposta altura vicina, contro il lontano sfondo di Monte Morello azzurro, il muro dell'arancera coronato di vasi di terracotta, i pilastri del cancello sormontati dalle sfingi, vidi là in alto, e mi si rimescolò il cuore, l'augusto profilo del Giardino del Cavaliere.

Chi fosse codesto Cavaliere che dava il suo nome a quel giardino chiuso, non ho mai cercato

di saperlo. So che quand'ero piccolo, e la mia bambinaia, che si chiamava Palmira, m'iniziò ai viali di bosso e di cipresso di Boboli, e alla grande vasca in mezzo a cui squassava il suo tridente un celebre Nettuno, un giorno un giardiniere vestito d'una uniforme grigia ci chiese se volevamo salire al Giardino del Cavaliere, e salimmo la curva scala, e sul breve spiazzo dov'era un'altra vasca abitata da una scimmia di bronzo verde, lo sguardo spaziava su nuove colline popolate di ville e d'uliveti, su una quieta convalle che all'occhio infantile appariva come un paesaggio magico accessibile solo per via d'incanto. Poi il cancello si richiudeva, e si tornava alla realtà quotidiana, a Boboli, coi suoi pendii e il suo vialone e il padiglione cinese e il Pegaso alato, e le sue verdi esedre, e il suo laghetto con un'isola preclusa, circondata di statue e di passerelle di marmo; ma quell'angolo eccelso, il Giardino del Cavaliere, rimaneva raro e remoto, come la camera chiusa dei racconti delle fate, che soltanto s'apriva con una chiave d'oro.

Ora, dal viale dei Colli, contemplando dall'altura opposta il Giardino – così prossimo, quasi a portata di mano, eppur così lontano – vedevo come svolgersi là dietro, su quella scala d'accesso che m'era celata, lassù, su quel breve retriangolo di giardino all'italiana, la controcena della mia vita d'un tempo. Boboli rimase sempre per me associato con immagini d'amore, e non escludo, siccome la Palmira, a quel che sentivo dire e pareva a me stesso, era bella, che la responsabilità di codesta associazione risalisse proprio a lei. Chi può dire quanto profondamente incidano certe impressioni d'infanzia? Palmira era bruna e aitante, e ricordo che, quando dapprima lessi della regina di Palmira, menata in

trionfo a Roma, oppressa dal suo carico di gemme, vidi questa formosa sorella della regina di Saba in sembianza della mia bruna e aitante bambinaia. Salivo con lei i gradini del giardino chiuso. Il giardiniere cortese, vestito di grigio, era lì pronto ad aprire il cancello. Quest'immagine si perdeva nella preistoria.

Poi mi rivedevo un altro giorno - l'immagine di me era conservata al di là di quel vago profilo di Giardino che ora contemplavo dal viale dei Colli - un giorno in cui era sopravvenuto un temporale improvviso, in una piovosa primavera. Si schiariva il cielo, e su per quella scala io salivo con Maria, e il giardiniere vestito di grigio veniva ad aprire il cancello. Maria era anch'essa bruna, ma non aveva le forme mitiche, di barbara amazzone e di semidea (tale appariva alla memoria) di Palmira; Maria era bruna e leggiadra della persona, con un lampo bizzarro e un po' folle negli occhi color nocciola, ma piccola era Maria e, quel giorno, le colline che si vedevano dal Giardino del Cavaliere, Giramontino rivestito di cipressi, Arcetri turrito, e gli altri colli svelati come in un incantato diorama, apparivano quale un breve Eliso, attingibile, attinto già, forse, nella chiarezza dopo la tempesta. Parole dette non ricordo. Lassù, s'era talmente presi da quell'atmosfera di paradiso terrestre, che si percorrevano i vialetti di ghiaia tenendosi per mano tra le aiuole basse, con gli occhi imbambolati, occupati soltanto da quella visione. Poi il cancello si richiudeva alle nostre spalle. E conoscevamo altri angoli solitari e dilettoni di Firenze, ma quel senso di paradiso terrestre non ce lo dava nessuno.

L'immagine femminile si mutava; insensibilmente s'alteravano le fattezze; gli occhi

si facevano azzurri, la persona slanciata, s'avvivava il colorito del volto, di pallido assumeva la tenerezza dei petali della rosa, e i capelli erano neri come gli esigui rami del capelvenere. Un'altra primavera; sedevamo sul muricciolo del Giardino, le guance di lei eran rosee all'aria frizzante di primavera, che pareva recare in sé la freschezza delle nevi dell'Appennino. «Com'è bello quassù!»; queste semplici parole ricordo, ché Letizia era di poche parole, e quelle poche che diceva si ricordavano, e nel ricordo davano veramente letizia. La convalle era silenziosa, le ville eran come dipinte in un paesaggio di Benozzo Gozzoli, ché il paese che vedevamo pendeva a mo' d'arazzo, e si sentiva sospeso là solo per un atto di grazia tale da poter essere arrotolato e tolto alla vista in un batter d'occhio. E quando il giardiniere grigiovestito richiudeva il cancello alle nostre spalle, non eravamo sicuri che egli non girasse anche un interruttore occulto, e tutto lo scenario di liete colline, d'amene ville, di festivi uliveti, senza suono umano – ché sempre silenzioso era quel paesaggio – non si spegnesse d'un tratto, evocato per un attimo per secondare l'umore degl'innamorati.

A veder ora così di rovescio, dal viale dei Colli, dalla parte opposta, il palcoscenico di quelle mie antiche comparse, io confondevo i tempi e le persone, e le varie sembianze femminili mi sfumavano in un'unica figura bruna, occhicerula, semidivina, sempre la stessa donna, sempre lo stesso momento che ritornava. E mi domandavo se il Cavaliere del Giardino non fosse il medesimo – o suo stretto parente – del Cavaliere del Sogno di Raffaello, che reclinato e assopito vede agli occhi della mente apparire femminili allegorie, e che una d'esse sia la Virtù e l'altra il

suo opposto non è ben chiaro a quegli occhi
natanti nella voluttà del sonno.

(1942)

Il giardino delle azalee

Anche a me sarebbe piaciuta la vita com'era prima del 1914, come i giovani d'oggi possono immaginarsi per sentito dire, ma non ci credono, come io la vidi con i miei occhi di bambino e d'adolescente, sì, proprio con i miei occhi, bisogna che io me lo ripeta, per non cedere a uno spiritello dubitoso che vorrebbe insinuarmi che codesta vita non è esistita mai altro che nelle operette di Franz Lehar e nei romanzi di Abel Hermant. Ci saranno state tristezze anche allora, ma eran come le piogge d'un paese felice: non facevano che dare un risalto più vivo al verde degli alberi. Mi sbaglio, o le operette erano molto più in voga di adesso? Quella musica delle operette, come mi sembra esile, stridula, troppo morbida e insieme cruda, se la sento ora! Forse, simile a fiore in un clima improvvisamente fattosi rigido, adesso non diffonde più odore nell'aria. Ma allora, non ascoltavamo molte operette, non vivevamo addirittura come in un'operetta? Io certo ne sentii moltissime; e i primi quadri che appesi vicino alla mia scrivania non furono riproduzioni dei Profeti e delle Sibille di Michelangelo, ma frivolezze tratte dalla *Vie parisienne*. La domenica mattina m'accodavo a certi miei compagni di liceo eleganti, frequentatori di corse e d'altri ritrovi meno innocenti: anch'io mi pavoneggiai nei miei primi completi da uomo, cravatte e calze e fazzoletti al taschino tutti assortiti nell'istesso colore, e assortita perfino la nappa dell'astuccio delle sigarette, che a quell'epoca si portava pendente fuor della tasca sinistra della giacca. Colletto

alto, molta brillantina sui capelli, bastoncino di malacca, anch'io bighellonai la mattina delle domeniche per la passeggiata delle Cascine e sostai nel centro della città all'angolo della pasticceria di moda. Nessuno di noi giovinetti aveva ancora la ragazza (benché uno di noi godesse i favori d'una donna matura), ma tutti avevamo un amore. Io spasimavo per una snella figura vestita di nero, la cui finestra in via delle Ruote, occorre dirlo? era visibile dalle mie in via San Zanobi, ma come potevo distoglierla dall'odioso amante, più anziano di me, e con un nome, Melassini, che quando l'appresi mi diede la nausea come una pasta troppo dolce? Se le passavo accanto per la strada, volevo dirle cose ardenti, ma mi mancava il coraggio. E il coraggio mi mancò anche per un'altra, dal fisico di donna fatale, questa, con certi occhi che quando ci guardarono una volta, me e un mio amico che ora è un illustre patologo, le ginocchia ci divennero di colpo molli molli, come dopo una malattia. Anche questa ragazza, bruna e vistosissima, aveva un fidanzato; le sedetti una volta accanto in un cinematografo, e tremai come una foglia. Più tardi scrissi un dramma dannunziano, in parodia, *Frine*, assistito da un compagno che s'incaricò di ricercare e preparare le fonti storiche, mentre io mettevo i versi, che volevano essere salaci e spesso grotteschi, ma che sovente, caduto io medesimo nella pania di quello stile di melassa, suonavano perfettamente convinti. L'amico abitava dalle parti di Marignolle, e per andare alla sua villa si passava sotto un muro di là del quale c'era una pianta dall'odore che metteva in orgasmo: un'*Olea fragrans*.

Ripensavo a tutte queste cose alcune sere fa passeggiando nel giardino Aldobrandini, dove

c'era una mostra di azalee. Grandi aiuole d'azalee rosse, rosee, bianche, *Perfection*, *Criterion*, *Inveryana*, illuminate da riflettori appostati sugli alberi. Ventagli di luce trasformavano ciuffi di verzura in quinte color di smeraldo, irreale; e zampillavano fontane con bagliori di diamanti, come in un giardino magato di Alcina o di Armida. Il cielo crepuscolare era plumbeo a levante e gli edifici vi spiccavano contro con candori elettrici; ma a ponente contro plaghe pallide di cielo i fastigi delle case e i campanili si stagliavano cupi. Un palazzo che poteva ben essere quello dell'imperatore Paolo VII o di altro sovrano di Abel Hermant (e non era che la Banca d'Italia) formava il fondale, e gran folla si moveva tra la luce e l'ombra. Un cespuglio di azalee emanava un odore debole e delicato, una quintessenza sublimata d'odor di volpe (Coventry Patmore, in una sua poesia, confonde nel dormiveglia il profumo dell'azalea con quello d'una donna); ma veramente l'aria era troppo fredda perché l'odore potesse affermarsi. E fu allora che, accanto a una persona molto più giovane, di me, l'epoca prima del 1914 irruppe improvvisamente nella mia memoria, e le immagini che si succedevano fitte, prepotenti, avevano per ritornello quel di Verlaine: *Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà, de ta jeunesse?*, ma su un'aria d'operetta, ch  l'ora e le circostanze inducevano uno slittamento sentimentale, uno di quegli slittamenti che i moderni sopprimono o irridono cos  volentieri (roba da bambocci, diceva un'altra mia conoscenza), ma che prima del 1914 eran lasciati tranquillamente e offensivamente espandersi.

Prima del 1914:   consuetudine, lo so, illudersi sul tempo passato e lodarlo, dire che la vita era pi  facile, pi  gaia allora; mentre si sa che ogni

epoca ha le sue croci e che il loro peso, grandi o piccine che siano, è press'a poco miracolosamente lo stesso, come un chilo di piume pesa lo stesso d'un chilo di piombo, sebbene da bimbi, quando dapprima ci si rivolge quell'insidiosa domanda, non ci sembri così. E s'è detto che colla Rivoluzione francese era finita la *joie de vivre*, e ora io dico che la *joie de vivre* finì col 1914; e non è dunque sempre un'illusione? Tutto non pare forse bello nel ricordo? La musica ai miei tempi era altra cosa... Quella musica d'operette che allora ti pareva così allettante, e ora ti sembra così tinnula, stridula, vuota! Però in questo giardino d'Armida, stasera, mi balena dinanzi agli occhi un mondo che ho visto, una volta, in gioventù, un mondo festoso, artificiale, sì, ma certo esistito, e diverso, oh! come diverso da quello in cui viviamo. Una specie dell'età dell'oro cantata da Brjusov: «Esiste in qualche luogo, di là dell'oscura distesa delle acque che ondeggiano minacciose, una sponda d'eterna allegrezza, ignota alla tristezza, giardini delle Esperidi». Se d'un tratto quel mondo potesse ritornare per un giorno, staccherebbe sul ritmo dei nostri giorni ansiosi come una «giornata della cortesia», decretata ufficialmente, dovrebbe staccare sui giorni vicini, solo che nessuna costrizione apparirebbe nei modi più leggeri degli uomini, nei volti più gai. Se un tale giorno tornasse, ci farebbe l'effetto che ci fa il viaggiare in una parte remota del paese, dove i rumori e le preoccupazioni di oggi non son riusciti ancora a penetrare (e non occorre neanche viaggiare molto lontano da Roma per trovare borghi che paiono conservare intatto un ritmo di vita addirittura medievale). Ma è meglio che i giovani credano che tutto quello che dico dell'epoca prima del 1914 sia una trita fola da lodatore del

tempo passato, è meglio che credano che la gente si logorasse allora non meno di oggi, e che i fiumi trasportassero annegati come oggi, e che dai piani alti delle case la gente si buttasse con la stessa facilità con cui si butta oggi, e che separazioni e divorzi e abbandoni di prole pullulassero allora come adesso; è meglio che credano che l'Europa fosse altrettanto irrequieta allorché regnavano i re e i reucci di Abel Hermant e di Franz Lehar, che ora che le questioni dinastiche interessano un solo paese, mentre il totalitarismo ha fatto piazza pulita di teste coronate e parlamenti. È meglio che i giovani credano questo. Ma noi che abbiamo conosciuto la vita prima del 1914 ci strizziamo l'occhio come medici a consulto al capezzale d'un malato, che congiurano di non dirgli la troppo crudele verità.

Nel giardino delle azalee i bianchi clamorosi e i verdi accesi tenevano un dialogo nelle agre note d'un'operetta, e le aiuole di azalee soaveggiavano in *glissades* di valzer... il sogno d'un valzer. La persona che era con me mi disse: «Come sarebbe bello questo giardino se non ci fosse tanta gente, se non facesse freddo, se non fosse così tardi!».

Infatti c'era troppa gente, faceva freddo, ed era tardi. E io mi domandavo se lo stesso non poteva dirsi del mondo dopo il 1914.

(1950)

Il principe Dimitri

Abitava in camere d'affitto, nell'una o nell'altra di quelle case giorgiane di Bloomsbury, dalle facciate ancor nobili pur nel presente squallore. Questo colpiva, appena varcata la soglia, ed eran pavimenti coperti di vecchio e lacero linoleum, soffitti sostenuti da pesanti e fogliute mensole vittoriane d'un bianco sporco, farragine di mobili decrepiti, e, nell'ombra dell'atrio, solo oggetto forbito e lucido, il gong; e tutto ciò era immerso in un odor di cavolo stantio che era come lo spirito del luogo. La donna sciamannata che veniva ad aprire la porta invariabilmente storpiava il suo nome esotico (che era un po' più complicato dell'ovvio Dimitri che qui adottato per ragioni evidenti), e la stanza dove il principe dormiva, si lavava, lavorava, e consumava qualcuno dei pasti, era sempre la più desolata camera d'affitto immaginabile, con vista sul di dietro: muri nudi di mattoni d'un giallo sudicio, angolose ringhiere e scale di ferro. Nella stanza c'era sempre il mobile più ingombrante e massiccio della casa, un di quei mobili vittoriani mastodontici - serventi vaste e robuste come navi, armadi a più corpi, coronati d'acroteri come monumenti funebri - che sembran fatti per esaltare lo splendore del mogano. Il principe Dimitri lasciava i mobili e i cosiddetti ninnoli dove li trovava, rispettava i piccoli elefanti indiani di legno nero sul caminetto, l'insalatiera dalla forma e dal color d'aragosta sulla servente, la vecchia stampa dell'incoronazione della Regina Vittoria sulla parete. Ma si sfogava sugli spazi liberi dei muri, appuntandovi con spilli e

puntine da disegno i documenti della sua infatuazione del momento. Eran di solito fotografie molto eclettiche di quadri che l'avevan colpito, Lelio Orsi accanto a Degas, e naturalmente El Greco; e ritratti di famiglia, e foglietti di versi stampati, tutta un'incrostazione d'immagini come vuote conchiglie spinte a riva là, tra quegli scogli di mogano. Anche lui, l'uomo timido, alto, e calvo, dal viso un po' mongolico incorniciato da una barbetta castagna rada, era un relitto: relitto d'un'antica corte e d'un cerimoniale abolito, relitto d'un esercito bianco disperso; sputato fuori da varie capitali come Giona dal ventre della balena, Costantinopoli dove aveva trafficato, Atene dove aveva diretto un albergo, Parigi dove aveva scritto sui giornali; e infine s'era posato un po' più a lungo sulla riva del Tamigi, dove insegnava il russo in un collegio, e siccome eravamo entrambi insegnanti, e scrivevamo entrambi cronache letterarie nella stessa rivista di Londra, c'eravam conosciuti.

Lo vedevo di tanto in tanto, passando da Londra, e sempre aveva un nuovo indirizzo, e sempre le pareti della stanza mostravano una diversa documentazione di gusto; eppure, come v'era un'aria di famiglia in tutte quelle stanze, così v'era nelle disparate collezioni di fotografie che trasformavano i muri in iconostasi; il contrasto fra il grave, tradizionale ammobiliamento e la volubile scelta delle volanti immagini era sempre il medesimo: i mobili di mogano pesante erano la vecchia Inghilterra, e la miriade d'immagini erano la vecchia Russia, nonostante le periodiche evasioni e metamorfosi del principe Dimitri. Nei pochi anni che lo frequentai, quante evasioni! Un giorno lo trovai eurasiatico convinto. Era l'epoca del dopoguerra in cui gli spagnoli intellettuali scoprivano che la

Spagna non era Europa, ma Africa, e i russi bianchi esiliati sostenevano che la Russia faceva parte dell'Europa per sbaglio, in realtà era piuttosto Asia. Tutte le idee più nuove si appiccicavano al principe Dimitri come làppole; afferrarle e scriverci su eloquentemente era per lui tutt'una. Scriveva con la stessa rapidità con la quale mangiava, che non ne ho mai vista l'eguale. Ma quando parlava, pareva timido, esitante, balbettava come avesse un difetto della favella, almeno i primi momenti. V'era qualcosa di molle e vulnerabile in lui; era come il paguro o bernardo eremita, che, per vivere, deve nascondere il nudo e molle addome nel nicchio dei gasteropodi. Tutta la vita del principe Dimitri pareva spesa alla ricerca del nicchio più adatto. E tanti ne aveva cambiati, che alla fine anche l'impossibile, l'assurdo doveva accadere. Un giorno, che è che non è, non più fotografie di quadri alle pareti, ma prospetti statistici, diagrammi a colori, tutta la potenza e l'efficienza dei Sovieti esaltata in cifre. Il *ci-devant* principe si era convertito.

Un opuscolo di Marx, un opuscolo di poche pagine, aveva operato il prodigio, era stato per lui quel che la rosa era stata per Ardigò. Ardigò aveva osservato una rosa, ed era diventato positivista, Dimitri aveva letto quattro pagine, e tutto il passato s'era separato da lui con uno schianto. Oppure, per banale che possa sembrare, anche per lui era un caso di *cherchez la femme*? Ché quando mangiammo assieme a un ristorante di Soho (Dimitri adorava la trippa *à la mode de Caen*, e più che mangiarla, l'assorbiva colla forza d'una tromba marina), con lui c'era una donna con la quale sembrava piuttosto intimo, e la donna era della stessa specie delle nichiliste descritte nei romanzi occidentali.

Ottenne di tornare in Russia; gli promisero un posto importante nell'organizzazione degli scrittori; intanto lo mandarono in Spagna a far conferenze. Siccome io ero stato in Spagna, mi chiese in prestito una guida; e proprio in quei giorni del 1932 ne avevo ricevuta in omaggio una dall'America, di Lowell Thomas e Frank Schoonmaker. Gliela prestai, e mi fu debitamente restituita con qualche segno. Per allora non ci feci caso, ma dopo quel po' po' d'iradiddio che successe laggiù, ho ridato un'occhiata a questa guida usata dall'ex principe divenuto agente bolscevico nel 1932. Ché aveva fatto propaganda, e il paese gli pareva maturo, a sentir lui; come i fatti poi dimostrarono. Ora un di quei segni è proprio a fianco della descrizione dell'Alcazar di Toledo. Non voglio esagerare l'importanza del principe Dimitri, ma quel suo viaggio in Spagna, a ripensarci, mi pare come la scorribanda, tra i muri d'una città indifesa, del nero angelo della peste che segna le case da colpire.

Voleva conservare il posto d'insegnante in Inghilterra, e al tempo stesso esser propagandista sovietico, ma gl'inglesi non si prestavano a certi scherzi nel 1932; tornò dunque in Russia. Lo vidi l'ultima volta a Liverpool, dove venne a fare una conferenza, e rimase estasiato dell'affumicata architettura neoclassica della città che lo faceva pensare a Pietroburgo, a quella che era Pietroburgo, perché Leningrado è un'altra cosa. Dalla Russia ne ebbi scarse notizie; una volta mi pregò d'interessarmi presso il direttore di una rivista inglese a cui aveva collaborato, perché invece che in denaro lo pagassero in libri, e mica libri peregrini chiedeva, ma i classici più comuni, Burns, Shelley, Tennyson, ché in Russia, pare, gli

mancaivano anche questi. Scriveva su carta bambagiosa, rigata di cilestrino, e la busta era povera e gualcita. Poi seppi che lo mandarono nel Turkestan, per punizione. Poi non ne seppi altro, finché un giorno, due anni or sono, mi colpì il suo nome tra quelli che i giornali riportavano dei processati in una delle tante purghe dell'URSS. E forse questa è stata l'ultima volta che ne avrò sentito parlare. Il bernardo eremita aveva finalmente trovato il nicchio dell'eterno riposo?

(1939)

Per una sigaretta

«L'ha fatto una sigaretta» (*A cigarette did it*), recava, in calce alla figura d'un villino in fiamme, il cartellone pubblicitario d'una compagnia d'assicurazioni inglese; in primo piano, un mozzicone di sigaretta lasciato distrattamente sull'orlo d'un tavolo cominciava ad appiccarvi il fuoco. Non dirò che la costruzione del *Conformista* di Moravia sia proprio messa in pericolo da una sigaretta, tuttavia bisogna pur dire che le sigarette in quel romanzo contribuiscono assai a distruggere nel lettore un certo stato d'animo che è essenziale al successo d'un'opera narrativa. Ve ne siete accorti? Il protagonista va a consultare in una biblioteca pubblica (la Vittorio Emanuele di Roma) un giornale di parecchi anni prima. Moravia s'indugia a descrivere tutte le operazioni di lui: sale le scale, riempie la scheda d'ingresso, si dirige al banco, consegna la scheda, aspetta, e mentre aspetta osserva le file di scrittoi, ciascuno con un lume dal paralume verde, gli viene consegnata l'annata del giornale richiesta, egli posa il grande volume sul piano inclinato dello scrittoio, ha cura di tirare un poco i pantaloni sopra il ginocchio. Poi «da un pacchetto di sigarette a buon mercato trasse una sigaretta, l'accese, aspirò una prima boccata di fumo e quindi, con calma, la sigaretta tra due dita, aprì il fascicolo e cominciò a sfogliarne le pagine». E nessun impiegato della biblioteca intervenne ad ammonirlo che in quel locale non si fuma? Macché! Dopo un po', trovato il numero del giornale che l'interessa, Marcello «volle

accendere un'altra sigaretta. Aspirò una boccata e quindi abbassò gli occhi sul giornale». Ora, alla biblioteca Vittorio Emanuele potrà sfuggire (come, ahimè, pare che accada spesso) ai sorveglianti l'atto d'un lettore delinquente che asporta le pagine d'un libro, ma mai e poi mai non sfuggirà il fumo della sigaretta di un contravventore al divieto di fumare. Più oltre nel romanzo, il protagonista con la moglie si reca a far visita al professore Quadri a Parigi. Il professore vuole offrire sigarette ai visitatori: «Prese dal tavolo una scatola di sigarette, ci guardò dentro, e vedendo che non ne conteneva che una, l'offrì con un sospiro a Giulia: "Prenda, signora... io non fumo, e neppure mia moglie, e così ci dimentichiamo sempre che gli altri amano fumare..."». Sette pagine dopo, durante la stessa scena, la signora Quadri «si avvicinò al tavolo, prese una sigaretta, l'accese...». Già, l'atto di Marcello di fumare due sigarette in biblioteca dove è rigorosamente vietato di fumare, e l'atto della signora Quadri che, contrariamente alle sue abitudini, fuma una sigaretta prendendola di su un tavolo dove è comparsa per un gioco di prestigio, sono due circostanze che non hanno la minima importanza per l'intreccio del vivace romanzo, però distruggono nel lettore quella che il Coleridge, nella *Biographia literaria*, chiamò la «sospensione dell'incredulità» (*suspension of disbelief*): quella «apparenza di verità sufficiente a ottenere per queste ombre della fantasia quella volontaria sospensione momentanea dell'incredulità che costituisce la fede poetica». ²²⁴

Il narratore ci trasporta nel suo sogno, noi ci affidiamo a lui come a esperto conducente; se ci accorgiamo che egli guida la sua macchina fuori strada, o che prende male una svolta, perdiamo la fiducia, ci preoccupiamo della sua capacità, e

non riusciamo più a concentrare la nostra attenzione sul paesaggio circostante. Di ben altre distrazioni che non le innocenti sigarette di Moravia si rendono colpevoli tanti romanzieri e poeti! L'Ariosto, come si sa, si dimenticava d'aver fatto morire un personaggio minore del suo *Orlando*, e gli autori di drammi e romanzi d'ambiente esotico commettono continuamente i più marchiani solecismi, da Thomas Kyd che nella sua *Tragedia spagnola* fa parlare italiano anziché spagnolo ai suoi personaggi, a A. E. W. Mason che in *Musk and Amber* mette in bocca ai suoi napoletani un improbabile gergo misto di spagnolo e d'italiano. La scrittrice americana Josephina Niggli, parlando due anni fa al Congresso di storici a Monterrey circa l'importanza del romanzo per la mutua comprensione tra i popoli, notava quanto danno rechino i travisamenti dei costumi di una nazione da parte degli scrittori stranieri, e noi italiani ne sappiamo qualcosa. Una romanziera statunitense citata dalla Niggli faceva per esempio sposare da un giovane creolo di buona famiglia, nella sua cappella domestica, col consenso dei suoi genitori, una donna divorziata che era stata sua amante e che nel frattempo era divenuta l'amante d'un altro uomo: situazione inconcepibile nel Messico. In casi come questo l'assurdo non salta agli occhi del lettore inesperto con la buffa evidenza delle sigarette di Moravia o di certe caricature di Charles Addams (la sciatrice che ha oltrepassato un albero lasciando i segni dei due sci uno di qua e uno di là del tronco), ed è quindi più insidioso: ma che il lettore se ne accorga, ed ecco rotto l'incantesimo, e il pallone che ci faceva sorvolare un mondo di fantasia s'affloscia sibilando a terra.

Uno dei più probi romanzieri che siano mai esistiti, il vittoriano Anthony Trollope, ha scritto: «Il povero romanziere scopre di frequente di aver commesso errori nella sua descrizione delle cose in genere, e ciò gli viene rimproverato aspramente dai critici e amorevolmente dai suoi amici intimi. Gli vien fatto di parlare di cose di cui tralascia di apprendere la natura prima di parlarne, come dovrebbe fare un romanziere scrupoloso. Pesca salmone d'ottobre, o di marzo dà la caccia alle pernici. Le sue dalie fioriscono in giugno, e i suoi uccelli cantano d'autunno. Apre i teatri dell'opera prima di Pasqua, e fa sedere il Parlamento un mercoledì sera. E poi quelle terribili maglie della legge! Un benevolo pilota di tanto in tanto offrirà il suo aiuto al povero romanziere che non sempre ne sa fare un uso discreto». Proprio a un amico avvocato il Trollope si rivolse per definire il caso giuridico della collana di diamanti della famiglia Eustace che dà il titolo al romanzo (*The Eustace Diamonds*) ripubblicato ai nostri giorni con *Phineas Finn* dalla Oxford University Press, con illustrazioni di artisti moderni (Blair Hughes-Stanton per quello, T. L. B. Huskinson per questo) che han preso lo spunto per sottolineare certi curiosi e pittoreschi aspetti del costume vittoriano, i quali invece non hanno risalto alcuno nelle pagine del romanziere. Illustrazioni spiritose, divertenti, ma con una punta di caricatura per le barbe e i baffi prolissi degli uomini d'allora, per le voluminose vesti delle donne, per gli ammennicoli dell'arredamento, che il lettore non avverte leggendo un capitolo dopo l'altro quelle scene di vita d'ogni giorno, senza che quasi mai intervenga una sospensione a tendere i nervi. Se un mistero s'annunzia, il romanziere s'affretta a chiarirlo perché, al

contrario di Wilkie Collins e di Dickens, il Trollope vuole essere onesto col lettore e «disdegna di nascondergli un segreto a lui noto». Come mai senza i consueti lenocini del mestiere, senza versare una discreta o indiscreta dose di sensazionale nelle sue pagine, senza ricorrere a agnizioni come il Dickens, o a descrizioni di ambienti e costumi eterodossi come fa il nostro Moravia, come mai il Trollope riesce a incantare molti di noi moderni (è grande la sua voga in Inghilterra e in America dalla fine della prima guerra europea in poi), riesce a farci seguire ancora, se non col cuore sospeso, certo con la mente sveglia, i suoi intrecci un po' monotoni, le sue situazioni che si ripetono, i suoi dialoghi che non brillano per battute d'arguzia? Perché il Trollope con la sua precisa, aderente osservazione non lascia mai una maglia aperta, un punto rabberciato; come i vecchi dagherrotipi non adula, come i ricami a punto in croce è esatto, minuto, impeccabile: dalle sue pagine si sprigiona lo stesso sottile alito di poesia che dalle nitide riproduzioni a tratteggio delle sagome delle architetture o dai modelli di calligrafia che l'Ottocento ci ha lasciati come esempi del suo spirito di proba e fedele attenzione. I suoi personaggi sono sì vittoriani, ma son prima di tutto uomini e donne d'ogni tempo, un po' come i personaggi di Thackeray, e molto diversamente da quelli di Dickens che appartengono a un mondo veduto con una lente d'ingrandimento, una lente di cui anche Victor Hugo abusava. Uomini e donne ordinari, non eroi, non mostri; con un misto di bene e di male nella loro composizione, e se il male ha il sopravvento, come nel carattere di Lizzie in *The Eustace Diamonds*, non si perde mai il contatto con la nostra esperienza, sicché la «sospensione

dell'incredulità» non è messa mai a dura prova. Si potrà dire che Lizzie Eustace è una Becky Sharp meno ardita, e che la sua infatuazione per il tipo del Corsaro byronico è assai meno corrosiva delle infatuazioni letterarie di Madame Bovary; si potrà trovare che la carriera dell'affascinante deputato irlandese Phineas Finn, il quale dopo esser giunto vicino a conquistare la mano di brillanti dame della società s'accasa con una borghesuccia del suo paese, è quanto di più Biedermeier può immaginarsi. Ma, accettate le limitazioni borghesi del mondo di Trollope, una volta che ci siano penetrate dentro, possiamo esser certi che la nostra fiducia nel romanziere non sarà mai scossa. Non vedremo sorci verdi, ma neanche fili che pendono nel vuoto o mozziconi di sigarette dimenticati sbadatamente su un tavolino. «L'onestà è la miglior politica» era il suo motto. O gran bontà del vecchio Ottocento, che altri ha definito «stupido»!

(1951)

Un contatto

Elena mi diceva al telefono: «Sai, ho voluto portarti da Parigi un piccolo ricordo», quando improvvisamente la sua voce si mutò in un'altra, lamentosa, strascicante: «E che ci ho? Che vuoi che ci abbia?». Io esclamo: «Che è successo?». Allora la voce femminile dice: «Qualcuno ci sta a sentire, tolgo la comunicazione». Una voce d'uomo: «No, perché? Che c'è da nascondere?». Io rimango zitto, in ascolto, perché sebbene sia cosa biasimevole origliare alle porte, questa confidenza non l'ho cercata io, ma son loro, anch'essi senza volerlo, gl'intrusi. Seguitava la voce di donna, piena di scoramento: «Come vuoi che non mi disperì quando mi fanno star male così? Oggi al laboratorio non ero buona a concluder niente. Mi hanno rimproverata, non riuscivo a fare i merletti». La donna pronunciava con l'accento di Roma; ora non seguì a parlare, ma nel silenzio s'udì un suono strano, come d'una piccola onda che battesse in lontananza, su una riva buia: i suoi singhiozzi repressi. «Che ci hai adesso, mi dici che ci hai?» riprendeva dopo una pausa la voce d'uomo. «Che vuoi, nessuno mi ha chiesto che ci avevo. Nessuno si occupa di me, poveretta. Adesso che me l'hai chiesto tu, te l'ho detto». Ancora silenzio: la piccola onda batteva lontano, su una riva buia. «Tu adesso ci hai mal di testa, e quando torni al lavoro ti fanno un altro cicchetto», la voce dell'uomo s'animava d'affettuosa sollecitudine; non veniva altra risposta che di singhiozzi repressi. Lui esortava: «Dimmi qualche cosa...». «Che ti devo dire, se ci stanno ad ascoltare?». Ora proprio quando la

conversazione sembrava discendere a uno strato più profondo, alzare un velo su un dramma umano, offrire la famosa *tranche de vie* all'ascoltatore involontario, che per caso si trovava ad essere un giornalista naturalmente sempre alla posta d'un soggetto, d'uno spunto, proprio allora la donna, a cui il mio «che è successo?» era tornato in mente, dette un colpo di timone, e la barca già sballottata dai flutti s'avviò sulle acque grige del più monotono canale: «Dove sei stato stamani?». «Ho preso l'NT e sono andato a Porta Pia, poi ho ripreso l'NT e son tornato all'ufficio». A questo punto, deluso da sì ridicolo *desinit in piscem*, stavo per attaccare il ricevitore, ma ecco che affiorarono due voci diverse. «Molto più grave!». «E pensare che l'ultima volta che l'ho visto stava così bene!». «Gli devono dare l'elettrochoc. Vado a sentire la signora». Dopo una pausa tornava la voce della cameriera: «Dice la signora che telefonerà lei». I contatti eran finiti; richiamai Elena e terminai di parlare con lei.

Da principio quel che avevo udito al telefono mi dispose a burlarmi di me stesso. I due colloqui s'eran levati come due aquiloni, con un promettente balzo, e poi eran piombati giù a capofitto: un dialogo intimo che finiva con una banale corsa sull'NT, un interessante caso nevropatico il cui racconto era rinviato, per quel che mi riguardava, per sempre. E tuttavia ciò che m'era accaduto mi pareva stranamente esaltante: quelle voci nell'aria, senza volto... Come Alice attraverso la tana d'un coniglio, dal più quotidiano dei mondi ero calato nel Paese delle Meraviglie, e sia pure che in questo paese, come in quello del racconto fiabesco di Lewis Carroll, il patetico confinasse con l'umoristico.

Le voci degli spiriti invisibili che passavano volando sulla seconda cornice del Purgatorio dantesco ad ammonire gl'invidiosi in penitenza, le voci di quegli altri spiriti invisibili che nella spaventosa calma dei mari equatoriali giungevano all'orecchio del Vecchio Marinaro e lo informavano della sua lunga e dura penitenza, mi parevano di poco più meravigliose di questi brani di conversazioni lontane che per il caso d'un contatto, non raro al telefono, seppure non frequentemente così netto e distinto, s'erano intrusi nel mio orecchio.

Se d'un tratto, pensavo, tutte le conversazioni che s'incrociano fitte nell'aria, che s'aggrovigliano in invisibili mulinelli sopra i nostri tetti, prendessero corpo e voce nel loro percorso, s'infiammassero come le stelle cadenti al contatto della nostra atmosfera, se d'un tratto, al girare d'una valvola, l'aria divenisse sonora di esse come una radio che prorompe in una camera silenziosa, se questo cielo vacuo e limpido ci si rivelasse, come attraverso a un microscopio, popolato di miriadi di voci come batteri in un'acqua che a torto credevamo pura, quella rete fosforescente e clamorosa sospesa sui nostri capi ci sbigottirebbe come Dante fu sbigottito dal tumulto di sospiri, di pianti e di alti guai che risonavano per l'aere senza stelle dell'abisso infernale.

Perché, non facciamoci illusioni, la dominante di quel coro d'infinite voci non sarebbe un osanna di gioia, nulla di simile alla favoleggiata armonia delle sfere; le voci di tenerezza, di letizia e d'ingenuo tripudio sarebbero di troppo soverchiate dalle parole di dolore, dagli accenti d'ira, dall'arido, spietato brusio innumerevole delle conversazioni d'affari, e dall'altro non meno

arido e innumerevole brusio delle conversazioni della gente che s'annoia. Questo brusio terrebbe bordone, come un'immensa prateria vibrante dell'ostinato ticchettio d'infiniti insetti. Si leverebbero su questo basso continuo i singhiozzi, le grida di rabbia, le invettive, e talora, ma non tanto spesso, qualche squillante risata. In questa rete fosforescente sui nostri capi noi vedremmo proiettata l'immagine del nostro inferno, nel suono tumultuoso che se ne sprigionerebbe noi riconosceremmo ciò a cui siamo, forse provvidenzialmente, sordi nel silenzio delle nostre stanze, nel relativo rumore delle strade, o distratti dal tono spigliato delle conversazioni occasionali.

Non crediamo più che sotto i nostri piedi vaneggi l'immenso cono invertito dell'Inferno, quell'imbuto grottesco che Dante immaginava inabissato da Gerusalemme fino al centro della terra, fino alla ghiaccia da cui esce fuori da mezzo il petto, sbattendo le ali di pipistrello, l'imperatore del doloroso regno. Non crediamo più che sollevando, per così dire, il coperchio di questo maledetto calderone, giungerebbe ai nostri orecchi il suono spaventoso dei tormenti eterni. Ma non è fantasia aliena dalla mente positiva di noi moderni immaginare che per qualche ritrovato, per qualche misteriosa anilina, possa a un tratto divenire percettibile ai nostri sensi quella dolorosa anatomia del mondo che ogni giorno, accostando alla nostra bocca innumerevoli piccoli apparecchi, noi intessiamo col filo di discorsi che solcano l'aria come una ramificazione di vene. L'inferno è questo, questo che siamo noi stessi a creare. Che solenne *memento* sarebbe questa voce universale, se noi potessimo soltanto udirla! Ma preferiamo ignorarla; finché un giorno, per il cattivo

funzionamento d'un telefono, per un casuale contatto, ci giunge una frase staccata, un frammento, un campione, un breve indice di tutto un volume; come un baleno subitaneo illumina uno squallido paesaggio da cui gli occhi si ritraggono inorriditi.

(1948)

L'altra

Quando fu che i pittori ebbero per la prima volta l'idea di dipingere anche riflesso in uno specchio il volto di cui ritraevano le sembianze in primo piano? Poté esser questo, certamente, un puro espediente tecnico, una civetteria di composizione che, permettendo di vedere il volto anche da un angolo diverso, arricchiva e completava l'effigie, ma il fatto che codesto espediente cominciò ad apparire presso i pittori olandesi d'interni fa supporre che a quella ragione tecnica ne fosse sottesa una più intima. E di questa ebbero certo piena coscienza i pittori della prima metà dell'Ottocento, allorché quel motivo giunse assai vicino a una voga. Il primo specchio a cui si pensò fu, naturalmente, quello d'una toletta: Terborch, J. A. M. Lemoine, Füssli sono i precursori del motivo che in un ritratto del viennese Waldmüller trova una delle sue più leggiadre incarnazioni. Gli elementi di questo ritratto son quelli che conosciamo da tanti altri quadri dell'epoca Biedermeier: leggerezza d'un abito bianco di seta e merletti, preziosità di gioielli e di ninnoli, candele e fiori e una soffice penombra su cui spicca il chiaro ingenuo volto; ma il profilo riflesso nell'ovale dello specchio sospeso tra due eleganti faci dà subito al quadro un'altra profondità; basta quella mossa del capo per fissare il momento con una vivezza che il semplice ritratto di fronte non avrebbe da solo conferita.

In un'incisione da un quadro del Monier l'imperatrice Elisabetta Alexievna sposa d'Alessandro I ci appare nell'atto di prendere un

fiore da un vaso mentre attraversa la stanza, e lo specchio sulla consolle riflette il profilo e il gesto, facendoci esclamare come alla Vigée-Lebrun allorché scorse la giovinetta imperatrice biancovestita che annaffiava un vaso di garofani: È Psiche! Invero quella che scorgiamo nella velata profondità dello specchio è come l'anima, la quintessenza della donna, la sua figura annobilita dalla santità d'un'azzurra distanza. In alcuni ritratti di Ingres non è il profilo, ma la nuca della donna che noi vediamo nello specchio. Nel ritratto di Madame de Senonnes lo scollo lunare balena nell'ombra dello sfondo; in quello di Madame d'Haussonville esso è così vicino alla figura della donna appoggiata alla consolle, che si toccan quasi spalla a spalla l'immagine vera e la fittizia, due mondi destinati a non unirsi mai, sebbene, a rigor di logica, non siano che un mondo solo. In uno studio per il ritratto di Madame Moitessier la signora è seduta tra due specchi, e il pittore ha fissato soprattutto il gioco degli specchi, mentre la donna e la sua immagine sono appena accennate, nebulose come fantasmi. E codesta impressione del pittore mi sembra per lo meno accettabile quanto l'altra, che presenta la persona reale e l'immagine riflessa come creature vive entrambe.

Poiché sovente - e qui sta, secondo me, il fascino di questi ritratti - ci par quasi come se la figura nello specchio non dovesse seguire obbediente i moti della persona specchiata, ma che fosse capace di liberarsi, d'agire per conto proprio, animata da una volontà indipendente, a quel modo che il subconscio si distacca nel sonno e vive il suo dramma, mentre l'essere normale è immerso in un letargo simile alla morte. Talvolta il ritratto ci pare immobile e banale, figura di tutti i giorni dinanzi a cui passeremmo per la via

senza stupore alcuno, e l'immagine nello specchio ci fa trasalire. È questa, diremmo, l'immagine d'una persona viva, mentre l'effigie che ci guarda è il ritratto d'una morta: e tutto il quadro ha una calma e un silenzio fragili, sottili, come un sonno sul punto di rompersi al mattino; e noi sentiamo che se questo sonno si rompesse, sarebbe per introdurci in un mondo diverso dal mondo in cui ora viviamo, in cui la persona effigiata è vissuta un tempo: un mondo possibile, che non è stato mai.

Vorreste proprio credere che lo specchio non abbia fatto che riprodurre fedelmente quella nuca, quel profilo, e che, aggiungendo quest'aspetto a quello che conosciamo di fronte, si ottenga lo stesso risultato che girando intorno a una statua a tutto tondo? Oh, no, la cosa non è così semplice, due e due non fan quattro allorché c'è uno specchio di mezzo; non per nulla la superstizione popolare vuole che nello specchio s'annidi il demonio.

Ho detto che l'immagine di fronte ci sembra spesso quella d'una defunta, ma l'immagine dello specchio non lo sembra mai. È come un'anima captata là, preservata là tra quelle alghe profonde e quelle acque tranquille, che attende dal passato, attende da molti e molti lustri, in una lontananza casta e fremente, attende d'esser liberata, di vivere finalmente quella che avrebbe dovuto essere la vita della persona se essa avesse obbedito al suo istinto, al suo talento, al suo desiderio, come, si può esserne certi, ben poche donne hanno obbedito, soprattutto nel secolo scorso.

Presentarono al mondo una maschera decente, di vezzosità, di dignità, d'ipocrisia. Il sortilegio dello specchio permette di guardare dietro le

quinte, rivela l'aspetto del volto che la persona non ha deliberatamente o inconsapevolmente atteggiato per incontrare il giudizio degli uomini. E quest'aspetto secondo è ora affacciato al davanzale di quello specchio, come da un balcone d'eternità, quasi che volesse poter vivere ora, non avendo vissuto mai. Sotto la liscia superficie minerale del cristallo sentiamo scorrere lene la corrente d'un fiume? O forse è solo la sete della creatura rispecchiata là dentro che genera un'illusione di fruscio d'acque, di viva frescura?

Quando il pittore ha ritratto l'immagine riflessa, sapeva di compiere opera così crudele come di colui che seppellisce una persona viva? Ecco, tutto il sontuoso appartamento in cui la donna fu dipinta nel fiore dei suoi giorni è divenuto come un omaggio di funebri ghirlande intorno a quell'urna di cristallo che conserva inconsumabile, fresca, l'immagine di colei che avrebbe potuto essere, della sorella segreta e imbavagliata, che sembra attendere come se un'attesa lunga, un'attesa di secoli, dovesse alla fine maturarsi in una natività.

Io - dice la creatura dello specchio guardando altrove, lontano - io sola avrei potuto essere armoniosa, io che sapevo la mia via, che vedevo la mia lucida stella. Che meravigliose cose io so scrivere! par che dica un'immagine; e un'altra: Che attrice incomparabile io saprei essere, sol che mi si liberi, sol che mi si lasci vivere la mia vita! - Lasciatemi agire - par che questa dica, e quest'altra: Lasciatemi amare. Lasciatemi... lasciatemi...: sordo brusio della corrente segreta tra le alghe pallide sotto la superficie di cristallo, tra le alghe pallide e trasparenti che lasciano e rifasciano l'immagine in modo più inestricabile

delle bende cerate che suggellano le mummie. –
Lasciatemi, lasciatemi, io sono una giovane
donna che ha da nascere ancora, che ha da
vivere ancora la vita che le han promesso le
stelle.

Ma ella è sola; nessuno l'ascolta: intorno è la
stanza morta coi suoi afosi tendaggi di velluto, le
sue suppellettili defunte e polverose, e quel
fantoccio di cera i cui occhi par che guardino ma
non hanno virtù visiva, azzimato come per
assistere da un palco a uno spettacolo di gala che
infine si rivelò un monotono gioco di sordidi
sotterfugi, di umiliazioni, di basse rappresaglie,
di delusioni, di disgusti e di compromessi
avvilenti: la sicura sorte di ognuno.

(1945)

Le quattro stagioni

Margherita a vent'anni, *sweet and twenty*. Cogliamola in un momento di grazia, in un'attitudine che si fisserà nella memoria dei circostanti, sulla tolda della nave pavesata, un giorno di regate di yachts. Appoggiata al parapetto della nave, nella sua bella veste bianca che le sposa il busto al modo d'una guaina, e s'espande in un'onda spumante di merletti e di nastri azzurri nella gonna, come voleva la moda dell'Ottanta, Margherita presenta il volto contro il ventaglio tenuto alto dal braccio puntato col gomito sul parapetto, un volto languido dai tratti molto delicati, modellati, diresti, in una cera preziosa, un volto che invita la mano alla carezza per il puro piacere di seguire le sue curve squisite come quelle di certi avori orientali, e in quell'ostensorio di dolce carne son piantati due occhi, oh, ma due occhi da sognare, con l'iride natante nel bianco «come una viola pallida nel latte», avrebbe detto un elegante cronista mondano di quei giorni. Margherita guarda le vele bianche a squadroni, a coppie, descrivere larghi giri nel mare celeste chiaro, così chiaro nel sole che vi si rifrange in mille riflessi, da parer quasi biondo anch'esso, il mare, come i merletti della gonna di Margherita. Segue con gli occhi le evoluzioni delle vele, grandi farfalle marine; ma la gente guarda Margherita, le amiche, naturalmente, con invidia, gli ufficiali e i cadetti cogli occhi del desiderio e della devozione. Così Margherita si fissò nella memoria di quanti la videro in quel luglio lontano, Margherita nel pieno fiore della sua

primavera, corteggiata dall'aure e dagli amori,
sweet and twenty.

Chi può dire che forza stia in agguato dietro l'apparente languore di certi visi di donna? Si son viste alcune dal fisico di donna fatale posseder l'anima di persone metodiche e rette; ma che cosa ci aiuta a capire l'energia elastica che scatta talvolta in creature di apparenza languida, se non il consueto paragone coi gatti? «Ci son vari generi di bellezza» ha scritto George Eliot «che fan sì che gli uomini si comportino come scemi in vari stili, dal disperato al cascamoto, ma c'è un genere di bellezza che sembra far girare la testa non solo agli uomini, ma a tutti i mammiferi dotati d'intelligenza, anche alle donne. È la bellezza simile a quella dei gattini». Di codesto tipo era la bellezza di Margherita, la quale finché rimase ragazza da marito, conservò torpida, latente, la nativa energia, soffocata dall'educazione di collegio e dal costume familiare. Tutto era sfumato, morbido, nelle giovinette d'allora; dominava il sentimento, avviluppava tutto nella sua ovatta retorica. In quel circolo di aristocratici e di militari che era il suo, Margherita non tardò a essere chiesta in sposa. Sposò un conte, che aveva fatto marcare con la sua corona tutti gli oggetti d'uso, dal vasellame eletto fino ai vasi meno nobili che a quell'epoca ancora si custodivano nelle camere da letto; e il matrimonio fu commemorato da una lapide in latino come ai tempi del Bembo che, a quel che pare, figurava nell'albero genealogico della famiglia. Protetta da questa lapide, e assiepata da tante corone, l'unione sembrava destinata a essere eterna. Ma di che s'intendeva il conte oltre che di cavalli e di caccia? Che sapeva della vita intima della persona che gli era più vicina?

Sicché quando un giorno scoppiò lo scandalo, il primo ad esserne meravigliato fu lui. In quei tempi le donne fuggivan di casa, e tra il rapitore e il marito offeso di solito avveniva un duello. Il duello non ci fu in questo caso, ma Margherita fuggì, e dopo la separazione la troviamo installata in un sontuoso appartamento arredato dall'amante che, ispirandosi al nome della donna, aveva voluto la margherita moltiplicata negli arredi, sicché v'eran seggiole dorate dal dorso formato di grandi margheritone di tappezzeria, e dall'imbottitura trapunta, una losanga celeste su fondo giallo oro; e celesti eran pure le tende, con complicati capricci trapunti e festonati, e catenine di margheritine di stoffa a guarnizione volante. In questo nido Margherita divampò nella sua piena estate. Dapprima credette d'aver trovato nell'amante il suo ideale: non le era parso d'averlo conosciuto da sempre, Andrea, tanto i loro gusti, le loro sensibilità s'incontravano? S'impegnarono in giuramenti eterni, parve loro di non aver conosciuto la vita avanti d'essersi conosciuti, parve a lui che tutte le donne incontrate prima non fossero state che prefigurazioni di lei, Margherita; parve a lei che i loro volti uniti fossero destinati a riflettersi in una sequela d'anniversari come in una fuga di specchi. Poi cominciarono le gelosie, le prime vere infedeltà, le liti. In quel tempo il volto di Margherita era giunto alla sua piena maturità carnale: non v'aleggiava più quella delicatezza di boccio, quella tenerezza di cosa fragile e preziosa; il latte in cui già natava l'iride come una viola pallida era diventato una dura madreperla, s'era accentuato il disegno delle labbra e della mascella, e le narici vibranti spiccavano ora sul volto come quelle d'una bella fiera.

Ebbe molti altri amanti dopo Andrea. Poi, com'essa volgeva verso l'autunno, anche il quartiere dove finì per abitare, già tra i più eleganti della capitale, deperì, scese di casta. Passati erano i tempi in cui ai suoi balconi si assieparono, il giorno della festa dello Statuto, le più cospicue famiglie della nuova classe governante a guardare la parata delle truppe che uscivano dalla storica caserma nel centro del quartiere, generali coi bianchi pennacchi, bandiere al vento; ora quelle villette di stile rinascimentale o arieggianti le eleganze parigine coi loro giardinetti e i loro attici a mansarda venivano ingrandite con nuove costruzioni, i giardini via via scomparivano, e la vicinanza della stazione provocò un pullulare d'alberghi e di pensioni spesso di fama sospetta. Così deperiva il quartiere, si commercializzava, e così anche Margherita. Ebbe amanti più giovani di lei, che l'abbandonarono per accasarsi o per passare ad altri amori; e poi cominciarono le inevitabili cure al fisico declinante, la tinta per i capelli, e tanti altri rimedi ed espedienti, sinché essa sembrò un di quei fiori impalati su fili di ferro, e irrorati continuamente dal giardiniere con la siringa per dare un'apparenza rugiadosa ai loro petali. Di più in più s'affezionò ai gatti; li raccoglieva per la strada, i micetti, se li portava in casa per dar loro da mangiare, e quelli presero l'abitudine di seguirla e di accoccolarsi presso la sua porta, e tale odore lasciavano per le scale, che i vicini, che già tra loro nominavano Margherita con un nome obbrobrioso, non la finivano più con le loro proteste.

Un giorno - aveva settant'anni suonati, ed è incredibile come in complesso li portasse bene; quel giorno poi s'era vestita con particolare cura per andare a trovare un'amica - incontrò un

vecchio signore presso il portone di casa, che sembrava aspettare qualcuno. Egli le si avvicinò e disse: «Credo che ci conosciamo». E Margherita disse: «Anche a me pare di conoscerla». Guardava il volto esausto, le occhiaie cadenti, le guance cadenti, la bocca devastata, la persona curva e vestita senza molta distinzione: chi poteva essere? lo conosceva? non lo conosceva? qualcosa che nello sguardo ricordava chi? «Anche a me pare, ma forse...». Anche lui ora si fece esitante; restarono impacciati. Lui disse: «Forse sarà stato uno sbaglio, mi scusi». «Buonasera». «Buonasera». Il vecchio s'allontanò con passo malfermo. Margherita guardò la sua figura, ma nessun lampo le illuminò la mente; e solo più tardi, su per le scale, tra il miagolio dei suoi gatti che le si strusciavano contro le vesti, pensò che quel vecchio potesse essere Andrea che l'avesse ricercata e che, vedendo come lei non lo riconosceva, avvilito per la propria decrepitezza che l'aveva così sfigurato, rinunziasse a dire chi era.

(1950)

Un fiore

Gli usignoli cantavano nel giardino della villa. Erano i primi canti di primavera, brevi, esili, freschi come le lucide foglioline nuove. Egli ascoltava quei canti e nel letto insolito non riusciva a prender sonno. Un altro degli ospiti della villa, il poeta, si turava gli orecchi con l'*oropax*, perché gli usignoli veri erano meno comodi di quelli dei lirici greci da lui tradotti; aveva i capelli bianchi ora, il poeta, ma sempre copiosi e arruffati, e il volto di bambino, con gli occhi celesti che guardavano innanzi e lontano, era sempre lo stesso di quello che gli aveva conosciuto tanti anni prima, e sempre energico era il suo passo falcato di camminatore. Lui invece non si turava gli orecchi. Ascoltava nel buio i canti degli usignoli che ricamavano il vuoto della notte. A un tratto gli fu chiaro perché la Madonna di Bernardo Daddi che ornava una stanza della casa di cui era ospite gli avesse fatto un'impressione così familiare. Le guance della Vergine erano larghe, ma le ingentiliva la grazia del dolce sguardo che colava dalle palpebre a mandorla, uno sguardo lungo, carezzevole, amoroso, uno sguardo in cui fioriva un non-ti-scordar-di-me. Le guance, lo sguardo di Adalgisa che aveva riveduta ora, dopo molti anni. Le sue memorie di Adalgisa risalivano all'infanzia. Era una giovane amica di sua madre; quando era stato fotografato con lei nello squallido giardino del fotografo di via San Zanobi, egli portava ancora la sottanina; in quella ragazza grandicella del 1901 col berretto alla marinara calato sugli occhi rivolti al cielo, tutti potevano riconoscere

Adalgisa 1947. S'era sposata quando lui non aveva ancora messo i calzoncini lunghi. Era stato un matrimonio d'amore. Adalgisa era così leggiadra che sua madre non sapeva biasimarla d'essersi innamorata soprattutto del modo elegante col quale lo sposo vestiva, calzava, guidava il tilbury (a quell'epoca c'erano quasi soltanto carrozze, e Carlo Placci, per un suo giro d'Abruzzo in automobile, poteva darsi arie d'esploratore). Lo sposalizio d'Adalgisa era stato sontuoso; ricordava la chiesa tutta adorna di fiori bianchi, trombe d'angelo e festoni di roselline, e suonavano musiche dolci e solenni, le musiche che suonano a tutti gli sposalizi della buona società. Aveva mangiato i confetti quasi con dispetto, lui, con invidia. Più tardi, quando, studente d'università, era appena tornato a passare le vacanze estive in famiglia, venne Adalgisa a trovare sua madre. In quella occasione lei gli aveva regalato un pacchetto di sigarette egiziane. La magnolia era fiorita nel giardino in cui egli osservava seminuda aggirarsi la figlia del tipografo, quel giardino negletto di casa bella che, costruita in un quartiere popolare destinato al risanamento con Firenze capitale, era invece rimasta un'isola tra il brusio dei vicoli e il tanfo dei tombini portato dal vento del Sud. Ma quando egli s'era fatto vicino a Adalgisa per baciarla, lei era corsa via per la stanza, e la madre gli aveva dato di sciocco. Una fotografia di quegli anni mostrava Adalgisa col capo piegato e sorridente, il mento posato sulle dita conserte delle braccia alzate: anche quella posa da cartolina illustrata assumeva in lei una certa nobiltà. Aveva figli; la bambina era piuttosto gracile. Le morì la vecchia madre: viveva in un convento, pallida, molle come di cera, prolungava una vita claustrale i cui soli episodi

erano le ghiottonerie e i pettegolezzi. E ora anche Adalgisa aveva i capelli bianchi, ma animati da riflessi azzurri, e il suo viso era fresco come una volta: un po' più pesante, le guance s'eran fatte più ampie, come quelle della Vergine di Bernardo Daddi. L'aveva riveduta in una stanza bassa, soffocante, da cui si sentiva il crosciare della pescaia del fiume, con alcuni vecchi mobili che s'erano indugiati nella sua memoria fin dall'infanzia: un letto *capitonné*, un tripode Impero. Gli aveva detto di sentirsi ancora piena di energie e in forma, e che si cercava un amante ricco, molto ricco. La Vergine di Bernardo Daddi, la stanza di Adalgisa passavano dinanzi ai suoi occhi come portate dal canto degli usignoli: ogni breve canto un'immagine, come una miniatura in una cornice d'uccelli e di foglie fosche: *tio tio tio jug jug jug totrix!* Era una donna bella e fatua; aveva non so che aria di canzonatura negli occhi chiari in cui fioriva il non-ti-scordar-di-me, ma veramente non diceva mai nulla di molto sensato, sebbene la sua voce fosse dolce assai: la voce era dolce e le parole non significavano gran che. *Circulus aureus in naribus suis, mulier pulchra et fatua*. Il marito era elegante, pagava vestiti sontuosi e villeggiature in luoghi sublimi; gli affari, i suoi misteriosi affari, talvolta parevan prendere una brutta piega, ma si rimetteva sempre in piedi. Sinché un giorno... in una villa, dall'altra parte della città, poiché egli abitava sempre in ville, e ora invece di cavalli aveva un'automobile di lusso. Ma un giorno nel giardino di quella villa echeggiò uno sparo, e l'amico convocato per telefono saliva proprio allora la scalinata: fu appena in tempo a raccogliarlo tra le braccia. Adalgisa rimase vedova; era giovane ancora, era sempre giovane: la tragedia passava su lei senza

lasciar più traccia che il vento sull'erba. Si sposarono i figli, si risposò anche lei. La vide una volta di passaggio a Roma; doveva mettersi gli occhiali per leggere; del resto, nulla sembrava cambiato, se non che era diventata nonna. Un giorno il secondo marito si trovò in uno scontro d'automobili; dapprima parve come se la violenza dell'urto non gli avesse prodotto che sgraffiature. Dopo quindici giorni perdette la memoria, poi la favella, e morì in breve. Ed ora che egli aveva rivisto Adalgisa nella stanza bassa in cui echeggiava il rumore della pescaia, essa gli aveva detto di sentirsi ancora piena di energie e in forma, e di volersi cercare un amante ricco, molto ricco, ma che, siccome era nata sfortunata, probabilmente avrebbe dovuto portarsi sotto terra tutti i suoi desideri. Sfortunata? Non era il viso della sfortuna, quel viso da fondo d'oro, da Madonna di Bernardo Daddi: era il viso della Natura stessa, così tenero, così insensibile nonostante la tenerezza degli occhi in cui fioriva il non-ti-scordar-di-me. Risorgeva sempre come quel canto, quel *tio tio tio jug jug jug totrix* che ricamava il vuoto della notte.

Poi verso mattina si levò il vento, dissipò il canto degli usignoli. C'era un fiore sul vassoio della colazione, secondo il gentile costume del suo ospite: il fiore del giorno era un mazzetto di non-ti-scordar-di-me. Cominciar la giornata sotto l'insegna d'un fiore. Vivere come un fiore. Chi poteva rimproverare Adalgisa? L'ultima immagine di lei, non molto diversa da quella di sempre, vestita di soffice grigio coi capelli ombrati d'azzurro, presso i ponti distrutti, in quell'aria azzurra e d'argento che è l'aria dei Lungarni a primavera. Un fiore. Che cosa si può rimproverare a un fiore?

(1947)

Il busto e le gambe

*Down from the waist they are
Centaurs,
Though women all above:
But to the girdle do the gods
inherit,
Beneath is all the fiend's:
There's hell, there's darkness,
there's the sulphurous pit,
Burning, scalding, stench,
consumption; fie, fie; pah, pah!*

SHAKESPEARE, *King Lear*, IV, 6, 127 sgg.

A conclusione d'un discorso su un'affascinante signora da poco scomparsa - e non davvero nel fiore degli anni - dopo averne rievocato l'origine oscura, la vita quanto mai avventurosa, la spregiudicatezza, la sua presa sui maschi fino agli ultimi anni, che, come dicevo, non eran pochi, ma non parevano, poiché ella era uno di quei rari esseri in cui sembra durare non so che misteriosa freschezza, il vecchio signore mio amico disse: «Era la donna più cattiva che io abbia mai conosciuto» - anzi, a riferir proprio le sue parole, che erano inglesi, *the baddest woman*, con un superlativo arcaico che dava speciale risalto alla perversità morale della defunta, falsa fino all'osso e dotata d'una capacità d'intrigo veramente prodigiosa. Aggiunse dopo un momento che, in fin dei conti,

ella era stata poco più di *a sex upon two legs*, un sesso su due gambe: definizione che pareva escludere ogni analisi di complicati stati d'animo, e risolvere tutto il personaggio in una grottesca trappola surrealista.

A questo punto i miei occhi si misero a vagare intorno, cercando lontano all'orizzonte, al di là dei cipressi del giardino e dei circostanti oliveti, la villa in cui aveva lungamente vissuto, ed era infine scomparsa, l'affascinante signora, ma nella loro ricerca gli occhi furono ostacolati da alcuni busti di pietra, effigi di ninfe e di Stagioni, che spiccavano tra la cupa verzura, e finalmente si posarono su uno di quelli, e una frase letta una volta si ripresentò alla mente, con un'immagine altrettanto viva dell'altra con la quale il mio interlocutore aveva riassunto il personaggio del nostro discorso. Era una frase di Lord Orrery a proposito del suo amico Swift: «Se noi riflettiamo alla condotta di Swift nei riguardi delle donne, troveremo che egli le considerava piuttosto come busti che come figure intere».

Il raccostamento delle due immagini faceva sorridere, presentando come in un bizzarro geroglifico quello che non di rado è il destino delle donne. Non sappiamo se la Beatrice reale fosse soltanto «un sesso su due gambe», ma di sicuro sappiamo che per Dante essa non fu che un busto, visse dalla cintola in su. Ma senza ricorrere a solenni esempi storici, quanti casi vediamo intorno a noi di arbitrarie sovrapposizioni di busti ideali su quelle indiavolate forbici di gambe, su quelle forcute radici di mandragora il cui strido, secondo l'antica superstizione popolare, ha il potere di far perdere il senno! L'affascinante signora di cui si parlava era adorata dal marito, nonostante i

continui tradimenti perpetrati con una metodicità fredda, quasi meccanica; adesso che era morta, egli aveva fatto della casa un santuario della defunta, lasciando ogni cosa come l'aveva lasciata lei, padrone finalmente d'adorare il suo busto in pace, ora che il paio d'indiaavolate gambe s'era dileguato nel regno delle ombre. Ma mentre fu viva, che mostro doveva essere quella donna, a pensarci, strano come le centauresse e le sirene, strano come Melusina la donna-serpente, con la differenza che il suo Raimondo non scoprì mai appieno il segreto, non si accorse mai che il busto era un sogno e che il sesso sulle due gambe era la realtà, ma riuscì a far sostenere, inconsapevole discepolo di Max Ernst, quel busto fantomatico da quelle gambe vive, e a credere vivo soprattutto il busto.

I poeti hanno opposto donne angeliche a donne diaboliche, han distinto i contrassegni delle une e delle altre quasi che il loro compito fosse facile come quello dei naturalisti: ed ecco espressione ideale, puro specchio degli occhi, delicato sorriso, casto velo di palpebre di qua; e di là i segni della bellezza non tanto sul volto, quanto nelle membra, nella mossa delle anche, nel piegarsi della nuca, in qualcosa di furtivo, di felino, di soffocante. Ma la realtà si burla di tali categorie, e Melusina ha sovente un aspetto che sembra spirare alti e nobili sensi e luce intellettuale. L'aspetto di quell'affascinante signora autorizzava in pieno la commedia del busto. Molti, ignari della sua vita intima, si sarebbero sdegnati a sentirla descrivere come «un sesso su due gambe». Falsa fino all'osso, intrigante, Melusina? Oh, no, bisognava esser malvagi per pensarlo.

Il genere di soddisfazioni di cui godono coloro i quali, come Swift, vedono la donna dalla cintola in su, è così descritto dal Thackeray: «M'è capitato in vita mia, naturalmente per ragioni professionali, di fare una quantità di letture sentimentali, e di conoscere l'arte di fare all'amore com'è descritta in varie lingue ed in varie età del mondo. E non conosco nulla di più virile, di più tenero, di più squisitamente commovente di alcune di quelle brevi missive scritte in quello che lo Swift chiama "il suo piccolo linguaggio" nel suo diario per Stella. Le scrive sera e mattina spesso. Non le manda mai una lettera che non ne incominci una nuova, nello stesso giorno. È come se non sapesse rassegnarsi ad abbandonare la dolce manina di lei. Sa che essa pensa a lui e che lo desidera, laggiù nella lontana Dublino. Prende le lettere di lei di sotto il guanciale e parla ad esse, familiarmente, paternamente, con amorosi epiteti e graziose carezze, come parlerebbe alla dolce e semplice creatura che l'amava. "Senti," scrive una mattina - è il 14 dicembre 1710 - "senti, risponderò a qualcuna delle tue lettere stamattina, dal letto. Vediamo. Mostrati, piccola lettera! Son qui, dice, e che cosa dirai a Stella questa mattina, fresco e digiuno? E potrà Stella leggere questa scrittura senza danno dei suoi cari occhi?" continua, dopo dolci chiacchiere e amorosi sussurri. I cari occhi brillano chiari su di lui; il buon angelo della sua vita è con lui e lo benedice».

Ma la tragedia di Swift fu che, pur volendo vedere le donne solo come busti, non seppe ignorare quel che avveniva dalla cintola in giù, e questo gli dava la nausea e la vertigine e lo rendeva, per contraccolpo, crudele. Una sua poesia all'amata ha il ritornello *But - Celia, Celia,*

*Celia s***s*, e D. H. Lawrence così commenta: «Il terrore che la mente ha del corpo ha probabilmente fatto impazzire più uomini di quanti se ne possan contare. L'insania di una grande mente come quella di Swift si può far risalire a questa causa. Nella poesia alla sua amata Celia, che ha il forsennato ritornello: "Ma... Celia, Celia, Celia c**a" (la parola rima con: placa), vediamo quel che può accadere a una grande mente quando è presa dal panico. Un cervello così arguto come quello di Swift non riusciva a scorgere quanto si rendesse ridicolo. Naturalmente Celia c**a! Chi non lo fa? E quanto sarebbe peggio se non lo facesse! Ci cascan le braccia. E poi pensate alla povera Celia, in cui l'innamorato vorrebbe provocare un senso di colpa per le proprie funzioni naturali. È mostruoso».

Gli uomini, di solito, a meno che non siano maniaci, non pensano a queste cose più di quanto lo spettatore di *Otello* pensi che l'ultima manifestazione vitale della povera Desdemona sarà stata, in seguito ai riflessi dello strangolamento, probabilmente della stessa natura di quella che lo Swift vedeva con tanto ribrezzo in Celia. E non è neanche esatto che dalla cintola in su tutto andasse liscio per lo Swift. Eccolo descriverci nei *Viaggi di Gulliver* la balia gigante: «Confesso che nulla mai mi fece più schifo di quelle mostruose poppe... Un capezzolo era press'a poco la metà della mia testa, e capezzoli e mammelle erano screziati di tante macchie, pustole e lentiggini, che nulla poteva vedersi di più nauseabondo... Questo mi fece pensare alle belle carnagioni delle nostre signore inglesi, le quali ci sembrano così belle solo perché hanno la stessa nostra dimensione, e i difetti della loro pelle non si possono vedere se

non con una lente d'ingrandimento, che ci fa esperti come l'epidermide più liscia e più candida sia in realtà scabra, ruvida, e di brutto colore».

Invero, a guardare per il sottile, osservava il buon padre gesuita Louis Richeome nella sua *Peinture spirituelle*, tutti gli atti umani son ridicoli. Si supponga un uomo che non abbia mai veduto bere o mangiare; se costui entrasse in una sala ove i convitati maneggiassero quelle cotali armi, facessero quelle carneficine e quei gesti, non rimarrebbe enormemente stupito? Che fanno ora – si domanderebbe – che squartano quei cadaveri arrostiti, estraggono da quei sepolcri di pasta quei frammenti di morte, e mettono tutti quei pezzi in un buco e muovono il mento e gli orli di quel buco, e in quel buco versano ancora il contenuto dei bicchieri? In quale abisso gittano quelle cose? Sono dei maghi intenti ai loro sortilegi? – e sarebbe non meno stupito di voi se vedeste una tavolata di persone che mangiassero e bevessero per le orecchie.

Una volta messosi da quel punto di vista, dove poteva fermarsi lo Swift? Il fuoco della sua disperata chiaroveggenza doveva risalire più in su della cintola, consumare a poco a poco il busto, il viso – ah! Celia si soffiava il naso, certo – su su fino ai capelli, e un solo capello non sarebbe stato forse un carico troppo pesante per la barchetta d'Amore? Persino quella lieve ciocca di Stella che fu trovata dopo la morte del Decano, ravvolta in un foglio su cui erano scritte di pugno dello Swift le parole: *Only a woman's hair* – soltanto dei capelli di donna.

Tutte queste considerazioni, che ora espongo per disteso, balenarono attraverso la mia mente nel breve tempo che io tenni gli occhi fissi su uno

dei busti di pietra che m'impedivano di discernere sulle colline al di là del fiume la villa dell'affascinante signora. E non so che cosa avrei finito per concludere, o se avrei concluso affatto il filo dei miei pensieri, poiché non avevo alcuna teoria di redenzione fàlica da propugnare, come D. H. Lawrence; allorché il vecchio signore mio amico riprese: «Lei l'ha conosciuta soltanto vent'anni fa, e l'ha trovata bella, non può immaginare quanto fosse bella quando la vidi io per la prima volta. Fu proprio su queste colline, nell'inverno del 1898, nella villa di Miss V***». Da allora c'erano state molte guerre, il mondo s'era cambiato, l'uomo s'era riscoperto selvaggio, nonostante la sua capacità di volare nella stratosfera; fiumi di sangue, montagne di morti, incendi e rovine come non s'erano mai visti separavano l'ora presente da quell'ora lontana dell'anno 1898. «Ecco, precisamente in quella villa che Lei vede là, dietro quei cipressi». La villa c'era ancora, calma nella luce della sera, e da come s'animarono gli occhi del vecchio signore capii che in quel momento vi abitava, più viva che mai, l'immagine della più cattiva donna che egli avesse incontrato.

(1945)

Fine d'estate

È arrivato il carro della legna per l'inverno, e la signora che trascorre tutto l'anno tra i monti, per salute, vede gli uomini accumular le cataste intorno al villino, cataste così alte che ora ella s'immagina d'essere al centro d'un rogo. Quest'immaginazione le ritorna puntualmente ogni anno, a quest'epoca, e s'accompagna alla morte dell'estate, che sembra annunciarle anche la sua morte. Ora i contadini falciano l'erba dei prati per la terza volta, quell'ultimo fieno che è così corto; ne fanno biche le quali s'allineano sui pendii con la regolarità delle siepi tosate nei giardini classici, ne caricano i gonfi fagotti sui lunghi carri snelli di legno polito, dalle piccole ruote, arcuati all'estremità come slitte. Il ritmico gesto dei falciatori ha qualcosa d'inesorabile, ed ella comprende perché la Morte sia rappresentata così, come una di queste vecchie falciatrici che, sotto al pittoresco costume paesano, certo non sono che scheletri secchi. Dall'arpe di ciascun casolare pendono i gambi appassiti della fava, come grandi capigliature verdastre scotennate a mo' di barbari trofei; e quelle biche regolari d'un verde smorto che dà nel nericcio le paiono quei lugubri trespoli che sorgono intorno ai catafalchi per sostenere le corone; e le ricurve estremità dei carri leggiadri la fan pensare alle adunche cimase delle chiese di Norvegia, che nere di catrame si levan sinistre tra i boschi stillanti di pioggia. Tutta la valle risuona d'un batter di colpi: sulle terrazze di tutti gli alberghi, chiusi da poco, i servi battono i tappeti e i materassi sui quali nessuno dormirà

più per qualche tempo; e alla mente le torna l'immagine di se stessa bambina, allorché con la bacchetta fasciata di strisce di carta variopinta batteva cogli altri bimbi le soglie delle chiese denudate, il venerdì santo. I crocifissi ai crocicchi delle bianche strade campestri si profilano più duri, ora che non hanno più l'offerta dei fiori dei prati.

I fiori: è la loro scomparsa, ogni anno, via via che l'estate declina, che soprattutto le dà uno sconforto accidioso, le fa sentire tutta la sua fragilità, sicché la fiorita di luglio defunta le duole nell'anima come l'immagine della giovinezza perduta. L'annuale ritorno delle persone amiche, tra i monti, non le è così caro come il primo apparire dei fiori. Ché ella oramai, così distaccata dal mondo, ama soprattutto contemplare; e la contemplatrice pensa ai fiori così schietti e diritti e divampanti di quei puri colori che han solo i fiori delle Alpi, contro lo sfondo delle maestose pareti di roccia, e pensa alle amiche, le quali, anche le più vaghe, quando si fan fotografare contro quello stesso sfondo, e chiedono al fotografo di colorare l'immagine dal vero (il fotografo piglia frettolosamente gli appunti come un addetto ai passaporti: capelli castani, occhi castani, colorito naturale, maglia turchina...: passaporti di bellezza standardizzata), appaiono così pretenziose e false, che le montagne medesime, di riflesso, appaiono false, come il fondale d'uno studio fotografico; quasi che le loro eccelse pareti non fossero che schermi di cartone tenuti su da capriate di legno. Ella quasi s'adira con le amiche, quando le mostrano quelle immagini di loro stesse come divinità montanine, ché allora l'assale una nausea strana anche di questo paese che adora; d'un tratto esso perde colore e

consistenza ai suoi occhi, come quand'ella era prostrata dal male, e le Dolomiti le sembrano le finte rocce di corteccia d'albero che i figurinai vendono a piazza Navona per i presepi, le pareti del Faloria e del Sorapis profilate in prospettiva sfuggente non le paion più salde del grande cartello pubblicitario, a guisa di bottiglia, d'una celebre bevanda rinfrescante che sorge come una sentinella accanto al lago di Misurina, e il Pomagagnon non è più allora come l'erto muro tronco d'un Colosseo naturale; e l'Antelao non le sembra più un drago favoloso col dorso irto d'una cresta crudele, quando l'amica, che l'ha scelto per sfondo della propria effigie di bella signora, le esalta la montagna nella sua parlata toscana: «Come gli è bello i' mi' Antelao! Gli è diafano, gli è bono, gli è paterno, gli è come i' mi' Bacche». La irrita la bella amica, la irrita quel paragone colla musica di Bach; e alla fine quel ritorno annuale delle conoscenze, che ella tanto desidera dopo mesi di solitudine, le par deprecabile, una vera e propria «macchia sul paesaggio», secondo la forte espressione d'una lingua straniera; e le pare che, avesse soltanto e sempre i fiori di luglio, sarebbe davvero felice.

Quanto più belli delle belle donne orgogliose, i semplici fiori che non fanno di lor bellezza, e non vanno dalla sarta a vestirsi nell'ultima foggia, e non chiedono al fotografo d'essere ricordati, e non parlano parole, ma vibrano il loro colore direttamente nell'anima anche quando non la inebriano del loro profumo. Le confidenze delle amiche umane non le giungono nell'intimo cuore come quelle ineffabili confidenze che le fanno Aquilegia, Auricola, Clematite, Potentilla, Alchemilla, Soldanella, Genziana, quelle sue compagne dei gloriosi giorni d'estate, tra il giovine sole e le fresche piogge, quando lo

sguardo, più che sollevarsi ai monti, ama umiliarsi tra l'erba, a ricercarle nelle loro vesti splendide, gialle e rosse e violette e azzurre, ed ella puerilmente vorrebbe curvarsi fino ad esse, e sussurrare a invisibili orecchi i dolci aggettivi di cui certe vanno adorne: *nitida*, *pusilla*, ed essere come loro piccola e splendente, e viva e giovine in ogni vena, vestita di tenere foglie, coronata di petali delicati: e non una larva di donna, arrecante tra fragili ossa un polmone guasto.

Sorgono i fiori in soavi famiglie, sui prati, tra le rocce, e beati! dopo la loro stagione non conoscono decadimento: la falce li tronca tra l'erba ancor fresca. Con la loro fine, ogni anno, le pare che la sua stessa vita sia logicamente conclusa; le piacerebbe partirsene con la loro messe, ivi perduta, come seppellita sotto una innumerevole corona. Una volta aveva provato a conservarli in erbari, ma non le era bastato il cuore a vederli così impallidire tra l'ovatta. Non era bello che la genziana sopravvivesse al suo colore, alla sua fiamma azzurra.

Quando pensa ai fiori, un nome le riassume tutto il suo rimpianto: Valparola, la valle alta dove sembra che tutti i fiori convengano a parlamento, tanti ve ne sono, e vestiti delle assise più ricche. Una volta si recava a Valparola ogni anno, di luglio; e mai regina non entrò più trionfante in una sala di ricevimento solenne, di quanto ella mettesse piede in Valparola; solo che, veramente, non era proprio un senso di sovranità che ella sentiva, ma piuttosto la gratitudine di chi è ammesso, sia pure per poco, a un eliso. Ma quest'anno non è mai riuscita a trovar posto per Falzarego nella corriera, che ha ridotto i suoi servizi; e a far la lunga e tediosa salita a piedi non le sarebbero bastate le forze; così son

trascorse la stagione delle rose delle Alpi e quella delle stelle alpine, e le assemblee di fiori sui prati di Valparola non l'han salutata quest'anno. Ha dovuto contentarsi dei prati vicini, dei prati sotto il Faloria; proprio ora, tornando di lì, le si è indugiata nelle orecchie l'antica cantilena ripetuta da un coro di giovani gitanti domenicali: «La violetta la va la va...». E ha ricordato gli anni della sua adolescenza, i primi anni del secolo, quando coi compagni ella aveva cantato a lungo quella canzone proprio sul mare, sull'Adriatico, tornando dalle gite sulle barche a vela dai colori accesi. Sui prati non fiorisce ora che il pallido e tenero croco lilla, in grandi tappeti negli spazi aperti. È il fiore di questi tardi giorni d'estate, quando il calore del sole ha qualcosa di lambente, di carezzevole, come se volesse avvolgere la terra in un ultimo abbraccio, nella gran quiete dell'aria. Talora il sole si leva in un cielo opaco come un'acqua anisata, e le nubi ritornano sempre nei pomeriggi, ma i plenilunii sono sereni e solenni. Le rondini non cinguettano più all'alba in quelle lunghe conversazioni coi piccoli ove ricorre, con una monotonia quasi esasperante, la stessa breve frase interrogativa; e la sera verso le nove non passeggia più su e giù per la via principale del paese la banda militare: partiti da lungo tempo i soldati, le rondini stanno per partire.

Questo mite addio dell'estate, senz'altro fiore che il pallido croco, le pare un'agonia intollerabile: curvandosi tra quelle famiglie d'umili bocci violetti, invidia il destino di Persefone, inabissatasi tra le braccia del tenebroso rapitore, in quell'atto. Ella resterà invece sulla terra, tra le cose guaste e inservibili, come quell'imposta senza saliscendi che sbatte secondo il capriccio del vento nel deserto rifugio

in vetta al Nuvolao, come i reticolati arrugginiti e contorti nelle vuote trincee della Croda d'Ancona, come le caserme in rovina ai piedi della Tofana, e le ridotte diroccate nel Pian di Cengia. E vorrebbe che a salire nelle valli al mattino non fossero nebbie che il sole dissolve, ma il mare, il mare a sommergere di nuovo le colonie di coralli su cui si stendeva una volta, e che ora sono pallidi monti scheggiati.

(1942)

Rosa

Una sera, trovandoci presso l'Ago di Cleopatra, Maria mi disse: «Proviamo a vedere se Rosa fosse in città. Son curiosa di fartela conoscere. È un bel tipo». Salimmo per Villiers Street, voltammo per Duke Street, poi di nuovo per Robert Street. Rosa aveva un appartamento presso l'Adelphi Terrace. Il frastuono dello Strand, alle spalle, giungeva attutito. Lunghe chiatte di carbone passavano per il fiume, al di là degli alberi che cominciavano a mettere le prime foglioline d'un verde verniciato, come le piante imitate nella cera.

Entrammo in un portone buio; ci venne ad aprire la casiera. Rosa non era in città. Siccome la donna conosceva Maria come un'amica di Rosa, ci permise di dare un'occhiata all'appartamento che, mi diceva Maria, rispecchiava il carattere di Rosa assai fedelmente. L'appartamento era buio, essendo al terreno in una di quelle anguste viuzze che dallo Strand discendevano al fiume. (Ora tutto questo è mutato, e Adelphi Terrace non è che un nome). Davanti alla finestra del salottino eran tirate tende d'un lilla bordato di rosso vinoso; e v'erano un tavolo e una panchetta di quercia, rustici, conventuali, e sul tavolo uno specchio dalla cornice d'argento e un vaso di fiori. Eran rami di fiorellini gialli odorosissimi, d'un genere d'azalea il cui profumo sembra un profumo di donna quintessenziato. Credo che si chiami *Azalea Molis*. V'era un divano dello stesso colore delle tende, e al di sopra del divano, non nel mezzo della parete, ma da una parte, uno specchio dalla

cornice barocca. La parete sopra il caminetto era tutta occupata da un gran ritratto secentesco di cardinale, di scuola spagnola. Il ritratto era una crosta, ma faceva un bell'effetto decorativo. Dietro un paio di grandi lenti rettangolari, il giallo e ascetico prelato sembrava guardare con disapprovazione la stanza dove la moda per l'arte barocca l'aveva trascinato ad abitare. Sul marmo del caminetto, tra due candelieri d'argento che sostenevano candele rosse come ceralacca, erano allineati alcuni libri: una traduzione inglese delle lettere di George Sand, la *Salomé* di Wilde, *Three Essays in Psycho-analysis* di Freud, la Vita di Santa Teresa, le *Sonatas* di Ramón del Valle Inclán, l'ultimo libro di Huxley. Non potei decifrare i titoli degli altri, ma a colpo d'occhio distinsi la copertina arancione di *Southern Baroque Art* di Sacheverell Sitwell. A un'altra parete era appeso un ritratto di monaca paffuta e bambolesca, che l'antiquario doveva aver drasticamente ritoccato per farlo assomigliare a un Velázquez. Maria trovava a questa badessa un'aria assai sinistra. V'eran due poltrone di cuoio, una verdechiara come le foglie di cera lucida degli alberi del lungofiume, l'altra della nota dominante, d'un rosso cardinalizio. Le pareti eran bianche. Dal basso soffitto a stucchi leggeri pendeva una lampada di chiesa, di foglie d'argento sbalzato.

Se in quegli anni non fossero stati di moda El Greco, le fantasmagorie del Magnasco, e lo stile spagnolo, la strana combinazione di sacro e di profano della stanza di Rosa mi avrebbe dato da pensare. Ma non si trattava solo di moda, sosteneva Maria. Rosa era sì una voluttuosa, la sua casa nei dintorni di Oxford era aperta agli studenti che si distinguevano per prestanza o per ingegno, e ogni tanto Rosa ne prendeva uno sotto

la sua ala. Rosa era sì, a quel che pareva, un'iniziatrice di giovinetti, mentre il marito, un gentiluomo anziano che aveva passato molti anni a Parigi come addetto d'ambasciata, paternamente chiudeva un occhio sulle scappate di quella ragazzaccia di moglie, matura ormai, ma sempre assai più giovane di lui. Ma Rosa aveva giorni in cui le veniva l'estro di darsi alla filantropia, di visitare, che so, *birth-control clinics*; o addirittura le saltava in mente di segregarsi dal mondo, di leggersi un libro devoto, un trattato mistico spagnolo, e allora parlava di ridurre i suoi bisogni allo stretto necessario, di ritirarsi in un romitaggio, in un deserto, di vestirsi di sacco, di portare - nientemeno - il cilicio. Una civetteria di più. Potevo figurarmi Rosa un po' come la Monaca di Monza, con una ciocchettina di neri capelli che usciva su una tempia, di sotto una bianchissima benda di lino, e gli occhi neri neri, e le gote pallidissime, e le labbra tinte di rossetto, spiccanti - naturalmente, era il linguaggio dell'epoca - come una ferita in tutto quel pallore. Ma Rosa era bionda, mi disse Maria, e per quanto cercasse di descrivermela minutamente, non riuscivo a immaginarmi Rosa.

L'ottobre di quell'anno, passando con Maria per un parco, ci fermammo a guardare un'aiuola di dalie. Eran dalie rosee vinate, color d'arancio, gialle, o d'un cupo rosso velluto, o d'un lilla delicato, contro lo sfondo degli alberi già spogli, grigiovioletti nella tenue nebbia, profilati sul pallido cielo roseo e giallo del tramonto. Il contrasto dei vividi colori delle dalie con quel cielo, con quegli alberi intricati e vaporosi, ci tenne estatici per un po'. «Le dalie piacciono molto a Rosa» disse Maria. A oriente si levava

dalle nebbie una luna d'un pallido arancione, anch'essa un fiore.

Il giugno dell'anno dopo mi trovavo in una città del Nord, in un quartiere di villini una volta molto eleganti; le strade tranquille scendevano a un fiume, e nel fiume passavano lente chiatte di carbone, con l'alta marea. Le strade finivano a una terrazza sul fiume, e la terrazza era orlata, per tutta la sua lunghezza, d'un praticello verde. C'era odore d'alga; il cielo aveva come un velo d'ovatta, ma era tutto dorato da un tiepido sole. A sinistra della terrazza, nel fiume, c'era una draga immobile, come una macchina d'assedio. Sulla terrazza solitaria apparvero a un tratto due giovani donne: una era pallida e bruna e vestiva di rosso, come il rosso vellutato delle dalie, l'altra era pallida e bionda e vestiva di verde, come il cereo verde delle tenere foglie di primavera. Le due donne camminavano lungo la ringhiera, e l'ombra delle sbarre passava sulle loro gambe nude pallidamente dorate, sul gioco lucente delle caviglie che parevan d'argento nelle scarpette di coppale. A un tratto si fermarono, ed una portò le mani al volto dell'altra come se volesse toglierle un bruscolo dall'occhio. Pensai a Rosa.

Quell'agosto mi trovai a Salisburgo con Maria. Dalla gradinata del Festspielhaus, negl'intervalli del *Rosenkavalier*, Maria ed io c'indicavamo gente di conoscenza in platea. Tra le poltrone a sinistra, esattamente allo stesso posto occupato da lui ai concerti del Politeama Fiorentino, sedeva Carlo Placci con alcune signore, tra le quali Eleonora von Yesceviski. Maria m'invitò a puntare il cannocchiale verso il centro. Quella donna dai capelli crespi e dal volto di leonessa era Concha Soldevila, famoso soprano. Concha

era stata la prima moglie di Sir Robert Danvers. E Sir Robert se n'era divorziato e aveva sposato Rosa.

E Concha era passata a seconde nozze con un pianista polacco, Vladimir Szajmanovski, soprannominato Barbablù per le sue molte mogli.

E Vladimir Szajmanovski era passato a terze nozze con una francese, Yvonne Duplessis. Yvonne era stata sua allieva. La madre ebbe timore della fama dongiovannesca di Barbablù, e raccomandò a Yvonne mentre partiva per Lipsia per studiar pianoforte sotto Vladimir Szajmanovski: «Surtout, pas de bêtises avec Barbe-bleu!».

E Yvonne Duplessis era partita per Lipsia e dopo tre settimane Vladimir Szajmanovski la conobbe. E Yvonne dette alla luce tre figliuoli, e poiché ella fu la terza moglie di Vladimir Szajmanovski e non cadde in disgrazia prima che fossero compiuti tra anni, fu chiamata l'Eroica, come la terza sinfonia di Beethoven.

E Yvonne era passata a seconde nozze con un finanziere, Siegfried Rosenthal. E Rosenthal era un ottimo marito e aveva accolto sotto il suo tetto i tre figliuoli di Yvonne Duplessis e di Vladimir Szajmanovski.

Maria mi disse di rivolgere il cannocchiale all'estrema destra. «Ecco là!» soggiunse trionfalmente.

Ed ecco, là sedeva Siegfried Rosenthal con l'Eroica, anch'essi convenuti a Salisburgo con le genti d'ogni paese. L'Eroica era bionda, aveva il nasetto all'insù, e fossette sulle guance. Ma fu solo quando l'ultimo atto stava per cominciare che Maria distinse anche Sir Robert Danvers e Rosa, i quali, trovandosi nella parte della platea

sotto di noi, le erano sfuggiti dapprima. Mi toccò la spalla e mi disse in fretta: «Qui sotto, qui sotto c'è Rosa col marito!». Ma non fece in tempo a dirlo che la luce si spense. «Li vedrai alla fine dell'atto!» mi disse. Quando il teatro tornò a illuminarsi, guardai sotto di me, appena in tempo per vedere le bianchissime spalle di una signora bionda lampeggiare a un'uscita. Ma per quanto scendessimo velocemente le scale, tanta era la ressa al vestiario e nell'atrio, che Rosa col marito non riuscimmo a incontrarli.

Per qualche tempo un vezzeggiativo dato da Octavian alla Marschallin nell'opera di Strauss, *bichette*, mi si legò nella memoria all'apparizione di Rosa, sicché non sapevo immaginarmela che in una sala barocca tutta candidi stucchi, mentre un moretto vestito d'un abito giallo orlato di campanellini d'argento, con in capo un enorme turbante di raso bianco, deponeva sul tavolino il vassoio col cioccolatte, incrociava le braccia sul petto in atto di riverenza, e danzando al suono delle sue campanelle d'argento, con gli occhi fissi al sofà dov'era adagiata la bionda padrona, si ritraeva nel vano della porta; e io vedevo il suo viso d'ombra svanire nell'ombra estatico; ma il volto della signora che volgeva le spalle, il volto di Rosa io non sapevo immaginarlo.

(1942)

Un fatterello di nessuna importanza

Chi può dire perché certi tratti del volto, certe fattezze del corpo abbiano il potere d'affascinare tanto? Perché a taluni una certa caratteristica fisica (ma è poi solo e crudamente fisica? c'è nulla che sia soltanto fisico?) parli un linguaggio che altri non comprendono, e susciti in loro quella tal vibrazione che scuote le intime fibre, ed è amore? Stefano, ad esempio, s'era sentito sempre attratto da Clelia, ma il giorno che scoprì che essa aveva gli alluci brevi, e poté così mettere in una categoria a parte una ragazza la quale per doti d'ingegno o per originalità di carattere non si distingueva gran che da tante altre, quel giorno egli cominciò a provare quella irresistibile predilezione, quell'esaltazione dinanzi a cui nessun ragionamento vale, insomma quel sentimento in cui cessa la psicologia e s'inizia la mitologia, e che, se amor non è...

Gli alluci di quasi tutte le donne che egli incontrava per via quell'estate protrudevano aggressivi, fuor della fessura della scarpetta o all'estremità del sandalo, l'unghia laccata d'un rosso vinoso cupo, color pulcesecca, o d'un rosso vivo e smagliante che faceva pensare alle prepotenti chele delle aragoste. Ma l'alluce di Clelia era più breve delle dita vicine, da cui era separato da un'armoniosa insenatura nella quale la delicata cinghia del sandalo s'inseriva con molta grazia. E allora da quel piccolo particolare del corpo s'irradiò un insolito riflesso che illuminò tutta la persona. L'alluce breve divenne come la spalla d'avorio di Pelope, un particolare

degno di apparire in epiteto accanto al nome: Clelia dall'alluce breve; e se la spalla di Pelope col suo tocco poteva sanare ogni male, l'alluce di Clelia vantava pure una sua taumaturgica virtù.

Quando ne accennò alla ragazza, trovò naturalmente che ella era ben conscia e piuttosto fiera di questa sua distinzione. Sì, sapeva esser quella una caratteristica delle statue e dei begli esemplari della razza ariana; che le ballerine erano scelte solo tra coloro che avessero tale particolarità; che inoltre le dita del suo piede erano prensili; ma d'altronde non nascondeva il suo rammarico di dover sempre prendere le scarpe d'una misura superiore a quella determinata dall'alluce, per via delle altre dita che sopravanzavano.

Stefano era uno di quegli uomini che amano andare al fondo di tutto, e la sua curiosità volle documentarsi. Il primo dubbio gli sorse allorché accennò della questione a un amico ebreo. «Come, non hanno tutti l'alluce breve? Io certo l'ho così» disse. Evidentemente colle proporzioni di quel dito l'arianità di razza non aveva niente a che fare. Cominciò poi a considerare le statue greche, e trovò che in esse infatti l'alluce era più breve del dito vicino. D'altronde, a giudicare dalla stragrande maggioranza delle persone che gli capitava di osservare, il fatto era tutt'altro che comune nella vita reale. Volle consultare un archeologo. Dal tono in cui gli rispose al telefono capì che non aveva mai posto attenzione alla cosa. L'archeologo gli disse d'attendere un istante, che avrebbe dato un'occhiata all'opera fondamentale di Alessandro della Seta, *Il nudo nell'arte*. Già, al fatto non accennava il della Seta, e siccome nelle tavole anatomiche l'alluce pareva effettivamente uguale se non più breve

del dito vicino, doveva trattarsi di natura, non di convenzione d'arte. «Ma davvero» Stefano osservava all'archeologo «ciò ti pare così ovvio? La gente che incontro ha di solito l'alluce più lungo». Pausa dell'archeologo, probabilmente dedicata a considerare il proprio piede; poi: «Forse si tratterà d'una deformazione causata dalla scarpa... Bisognerebbe vedere i bambini, i contadini...».

Stefano interrogò un illustre professore d'arte medievale, noto per la minuta diligenza colla quale compilava le descrizioni dei suoi cataloghi. «Ah sì?» esclamò questi sorpreso, col suo buffo accento straniero. «Le statue hanno l'alluce più breve? Ma guarda! Non ci ho fatto mai caso. Veda però un certo studio di Bruno Schroeder sul Discobolo di Mirone, dove mi pare che alla forma dell'alluce sia data la dovuta considerazione...». Incontrò per via un amico critico d'arte, autore di certi lavori che in Francia avrebbero senz'altro definito *très fouillés*. Egli veniva mogio mogio spingendo a mano la bicicletta con una gomma sgonfia. L'amico si dilungò in una diatriba contro le gomme autarchiche mostrandosi informatissimo circa la fabbricazione di quegli'infami surrogati. Ma quando Stefano l'interrogò sulle proporzioni dell'alluce, rimase disorientato. «È una domanda colla quale metterai parecchi nell'imbarazzo. Non credo che tu debba rivolgerti a uno storico dell'arte, ma piuttosto a un anatomista. Ma che strana idea, veh! Come t'è venuta?». E l'amico andava considerando Stefano con uno sguardo indagatore e compassionevole, come avrebbe considerato una persona a cui il cervello cominciasse a dar volta.

Non rimaneva che consultare un professore d'anatomia. Al telefono costui parve dargli qualche speranza. Nella biblioteca dell'Istituto doveva esservi certo qualche monografia; che andasse a trovarlo e avrebbe potuto prenderne visione. Egli si recò dunque dal professore d'anatomia, ma allorché si trovò faccia a faccia con lui, gli parve che la sicurezza con la quale gli aveva risposto al telefono fosse scomparsa. La sua scienza s'interessava soprattutto dei tessuti, dei muscoli, dei nervi, del linfatico dell'alluce, e il suo collega d'anatomia patologica s'occupava dell'alluce, per esempio, per il segno di Babinski, quel sintomo sicuro di perturbazione del fascio piramidale, ma quanto al rapporto di quel dito con gli altri, non era affar loro. Una questioncella che poteva se mai interessare uno studioso d'anatomia applicata all'arte; perché non consultava il trattato del della Seta? L'aveva fatto? Del resto non c'era da partire da idee generali, occorreva piuttosto recarsi a un ospedale, far mettere in fila due o trecento ricoverati, e misurare e misurare: a forza d'osservazioni particolari di questo tipo... Se poteva trattarsi di deformazione causata dal portare scarpe? Uhm! Non si sarebbe certo trasmessa. La coda del gatto di Man scomparsa a forza di tagliarla? Una vecchia ubbia di Darwin. Vero è che il coccige dell'uomo doveva essere una reliquia di coda. In alcuni il coccige consisteva di più pezzi dei normali tre o quattro. Intanto, per sincerarsi lui stesso, il professore ricercò in una rivista di morfologia l'illustrazione che riproduceva una coppia umana perfetta. Codesta figura era tratta da un vecchio manuale tedesco, ma i tipi erano italiani, partenopei, il solito pescatore bruno, e una bella «guagliona» la cui pelle sembrava candida per contrasto; una

lista bianca obliterava il sesso delle due persone, ma gli alluci erano evidenti e parevano della stessa lunghezza del secondo dito. Il professore esaltò quindi l'importanza della sua rivista, che pubblicava ad esempio una comunicazione su un cranio antico di sessantamila anni, ogni parte del quale era minutamente descritta e misurata. Questo era un argomento importante, altro che quello dell'alluce! Il giorno dopo, però, l'anatomista si rifece vivo con Stefano; aveva trovato l'informazione che l'interessava, la quale poteva così riassumersi: l'asse della mano passa per il dito medio, nel piede per il secondo dito; nella mano la maggior lunghezza si riscontra appunto nel dito che corrisponde all'asse, altrettanto dovrebbe essere nel piede, ma quest'ultimo non ha raggiunto il grado d'evoluzione che si ha nella mano che è un organo prensile; nella maggior parte degli uomini l'alluce supera in altezza e grossezza le altre dita, in un numero limitato di casi, quando il piede mostra una certa tendenza a diventare armonioso ed evoluto, si trova che l'alluce è della stessa altezza del secondo dito, e talora di altezza minore. Era contento adesso? La cosa tuttavia rimaneva un fatterello di nessuna importanza per la medicina.

Un fatterello di nessuna importanza? Ah, l'anatomista non ricordava la famosa frase di Pascal sul naso di Cleopatra? «Se il naso di Cleopatra fosse stato mezzo centimetro più lungo o più breve, la storia avrebbe preso altro corso». La storia del mondo non avrebbe preso altro corso per l'alluce breve di Clelia. Ma la storia d'un individuo che non era né aspirava ad essere un fondatore d'imperi, stava prendendo un altro corso per un alluce breve. Quel vuoto di pochi millimetri era stato come un cerchio magico per

l'evocazione d'Amore. Stefano ricordava un aneddoto di Ben Jonson, come costui passò un'intera notte a pancia all'aria a guardarsi l'alluce su cui gli apparivano schiere di tartari e di turchi, di romani e di cartaginesi impegnati in furiose battaglie; e l'immagine grottesca trapassava d'un tratto in una metafisica: come san Tommaso sulla punta d'un ago, così sulla punta di quell'alluce egli vedeva posarsi diecimila angeli.

(1946)

Il lumicino rosso

Stanco di abitare ai Parioli, a un primo piano dalle cui finestre non vedeva che una quadruplice fila di orifizi quadrati in una casa bianca come un transatlantico, Antonio s'era fatto costruire un sopraelevato in una vecchia casa che possedeva in Prati, in una di quelle strade disegnate secondo un piano regolatore anticlericale alla fine del secolo scorso, in modo che nessuna offrisse come sfondo il Cupolone. Il Cupolone però si vedeva dai terrazzi del sopraelevato: tre terrazzi, uno sopra l'altro, con sfoggio babilonico, un vero e proprio giardino pensile culminante in una torretta, il primo terrazzo torno torno all'appartamento le cui stanze parevano, così, cabine d'un transatlantico, ancora un transatlantico, ma stavolta si era sul ponte, non giù in basso all'ombra del fianco; e il secondo terrazzo, sul tetto, girava intorno alle camerette della servitù, e il terzo era la piattaforma panoramica; e quanti fiori Antonio aveva pensato di approfondire intorno! Soprattutto oleandri, il cui profumo di mandorle l'incantava. E anche di collocarvi, in punti prospettici, una o due fontanelle in qualche piccola grotta di conchiglie o di sassolini multicolori.

Dal primo terrazzo, a guardare attraverso le grandi vetrate l'interno delle camere bianche illuminate, Antonio sentì la prima sera d'aver voltato una nuova pagina nella sua vita, appunto una pagina bianca. Come avrebbero dormito bene, finalmente, lui e sua moglie, lì, dove il rumore della strada giungeva attutito, dove tra loro e il cielo non c'era nessuno, se non le

rondini e qualche raro aeroplano! Sebbene i mobili non fossero ancora tutti a posto, già la casa spirava ordine e pace, grazie alle pareti bianche, a quel cielo che entrava dappertutto, all'esclusione d'ogni rumore importuno. Era una calda notte d'estate la prima notte che Antonio, dopo cena, mentre la moglie seguiva a mettere ordine nei cassetti, si sedé su una comoda sedia da giardino, e, appoggiato il portacenere sul davanzale del terrazzo, accese il sigaro e lasciò che i suoi occhi vagassero deliziati sulle case e le cupole blandamente o vivamente illuminate, o disegnate come masse d'ombra, sotto quella volta profonda di stelle. Bianca si levava a destra la facciata di San Pietro, cupa si delineava la mole di Castel Sant'Angelo di fronte, il Palazzo di Giustizia dilatava lì accanto il suo ponderoso attico. Verso Monte Mario una réclame luminosa scorrevole pareva una folta processione di torce che non finisse più di salire un pendio; una ferma costellazione all'orlo dell'orizzonte era via delle Medaglie d'oro. Dalla parte opposta un altro avviso luminoso, rosso e verde, si scomponeva e ricomponeva a intervalli: doveva essere verso piazza Barberini. Rosso e verde occhieggiava anche il faro del Gianicolo, mentre dietro la facciata di San Pietro, simile a un paliotto d'altare d'argento, si libravano ferme nell'aria le quattro luci rosse in cima alle antenne della Radio Vaticana.

Eppure in tutta quella grandiosa e serena scena Antonio cominciò ad avvertire un disagio, come un bruscolo in un occhio, come una nota discordante che inquinava sottilmente l'armonia. Ecco, aveva trovato, era lì di fronte, sul tetto della casa di faccia, e appena ne divenne conscio Antonio sentì un tuffo al cuore e si meravigliò. Com'era possibile che una piccola luce rossa

provocasse quel vago senso di superstizioso terrore? Non era che la debole luce rossa d'una lampadina elettrica collocata sopra un'immagine sacra di maiolica, in una specie di casotto che sorgeva sul terrazzo della casa di faccia. L'immagine non si distingueva neanche bene, forse era il Sacro Cuore, ma quella lampadina aveva il potere di far sembrare più cupo il ventaglio d'ombra intorno, sicché il casotto spiccava in primo piano sul vasto panorama come una capanna maledetta sulla riva deserta d'un fiume, contro lo sfondo d'una grande città, in un fondale d'opera. Antonio pensò al *Rigoletto*, pensò all'abituro di Quilp nella *Bottega dell'antiquario* di Dickens, ma non era nessuna suggestione letteraria che conferiva a quell'angolo del paesaggio il carattere torvo che affascinava e turbava Antonio. Una luce rossa fioca, fissa, paurosamente fissa, soprattutto. Anche le luci rosse delle antenne della Radio Vaticana erano fisse, ma intorno a loro il buio era compatto, mentre qui c'era una penombra inquieta, un biancheggiare indistinto, e poi una breve zona d'un nero tragico, e infine dietro, ma come distaccato, il grande scenario dei tetti e delle cupole; e questa fioca luce rossa, così umile, così derelitta, era vicina, opprimeva Antonio.

L'ansia vaga si precisò d'un tratto. Quella luce da nulla doveva avere un potere di sondaggio incalcolabile, se alla coscienza d'Antonio, al di là di vent'anni d'una vita movimentata, al di là di folte vicende e esperienze, fendendo folle di conoscenti e d'amici, e orizzonti di tanti paesi visitati, fece riaffiorare, quella luce fioca, quella luce da nulla, un'estate passata presso il letto della madre morente, un'estate che egli aveva soffocata e quasi eliminata dai suoi ricordi, per

un rimorso che ne era stato il sentimento più forte. Un cablogramma l'aveva richiamato dall'estero, «Mamma grave, parti subito»: il cuore gli si disfaceva dentro durante il viaggio repentino. Ma la malattia era durata settimane e settimane, senza speranza, e alla fine Antonio aveva desiderato la morte della madre, che liberasse, sì, lei da un dolore senza rimedio, ma soprattutto, aveva osato confessarselo, che liberasse lui da quella catena di veglie, dal vedere la sua stessa carne corrompersi, dal sentire gli spaventosi vaneggiamenti della malata. Com'era stanca del suo corpo la malata, in quell'estate afosa scossa ogni tanto da un temporale a secco, da una libeccinata che schiariva il cielo e la sera diffondeva un odore di erbe aride e di terra di campi! Era stanca dei suoi seni che le pesavano sul ventre, stanca del suo busto inchiodato sul letto. Diceva nel delirio: «Il tronco va svuotato», e qualche volta s'inteneriva su se stessa, sul suo corpo che era stato bello: «Le braccia sono ancora belline, e le gambe, ma il tronco è putrido, il tronco va svuotato». Era divenuta sensibile a tutti gli odori: soffriva dell'odore dei propri capelli, non tollerava il fiato di chi le si faceva vicino per passarle il ghiaccio sulle labbra che ardevano; sentiva l'odore stantio della sigaretta sulle dita che tenevano il pezzetto di ghiaccio, sentiva il puzzo di latte bruciato in chi sa quale delle case vicine. L'infermiera aveva un viso largo e piatto e un naso piccolo che le dava l'aria d'un teschio o d'una maschera di selvaggio africano; non faceva che ripetere una frase a proposito di tutto: «Non è mica possibile!», e non perdeva occasione per parlare del proprio figlio che era morto di tumori freddi che l'avevano obbligato per mesi a giacere bocconi. Come facevano alla malata iniezioni di

morfina, essa sognava sovente a occhi aperti. Le pareva di vedere in terra dello zucchero, e intorno allo zucchero tante formiche, e quando le si diceva che non era vero, si desolava: «Allora devo essere molto malata!». Le pareva che la Santina (voleva dire santa Teresa del Bambino Gesù) le dicesse: «Aspetta, ora vedrai, ti do la mia camicina e vedrai che dormi»; la malata credeva di vedere questa camicina, poi tornava in sé, e non c'era nessuna camicina ed essa si sentiva stronca dentro. Provarono a sospendere la morfina; quella notte la malata si sollevò sul letto e vide spiare dietro la porta una orribile donna vestita a lutto, una donna fatta di ferro e di fil di ferro, che le aveva ammiccato: «Io sono Morfina, posso entrare?». Ma soprattutto si scioglieva la resistenza d'Antonio allorché la madre s'impietosiva su se stessa, e invocava la propria mammina o la Vergine che la prendesse tra le sue braccia; gli pareva allora d'aver lì non più sua madre, ma una propria figlioletta indifesa, che egli avrebbe voluto, ma non sapeva consolare. Era troppo, non poteva reggere a quella sfibrante compassione. Così a poco a poco era giunto a anelare ai momenti di libertà quando s'interrompeva il suo turno al capezzale, e la vita gli era parsa preziosa; e avendo incontrato una volta una donna elegante, finì per essere ossessionato dalla sua immagine, per aggrapparsi a quella creatura sana e viva, per desiderare di perdersi in lei, lui che portava con sé il fetore della malattia e della morte imminente. Torbidi erano stati quei giorni, il cielo era fosco per i vapori dell'afa, il sole calava senza raggi, come d'inverno, arido e scolorato era il paesaggio. Diafani insetti alati a miriadi cadevano morti sui lungofiume, riempiendo i globi dei lampioni coi loro mucchi da cui esalava

un penetrante fetore dolciastro; sul greto del fiume la povera gente seminuda pareva un flagello di bianchi vermi. Cosa ne era dell'accorato amore, della dedizione che avevano animato Antonio i primi giorni d'assistenza alla madre? Ora non c'era cosa che desiderasse così perentoriamente come la sua morte. Poi, quando il corpo gonfio giacque immobile tra l'odore dei ceri e l'odore delle tuberose (non avrebbe mai più potuto tollerare le tuberose, Antonio), egli rivide tutta la vita della madre, una triste vita di donna resa sospettosa e pavida dall'oppressione dei suoi stessi familiari, ed ebbe una grande pietà, e un rimorso senza limiti per essersi discostato da lei, per averla sentita come un ingombro e uno spauracchio, lui, suo figlio, che essa aveva amato più d'ogni cosa al mondo.

Quel rimorso ritornava ora in quella fioca luce rossa della lampadina elettrica accesa dinanzi a un'immagine indistinta: era un simile che richiamava un simile, perché in fondo all'anima d'Antonio, certo, fra tante cose belle e superbe che gli era piaciuto di coltivare e che egli credeva fossero tutto il suo paesaggio interiore, in fondo, dimenticata in un alone d'ombra, era la luce fioca, fissa, inestinguibile del rimorso. E per quanto Antonio volgesse la schiena alla lampadina rossa, e si spostasse a un altro angolo del terrazzo, e più tardi, quando vennero degli amici, avesse cura di mettere tra i suoi occhi e la lampadina qualche stipite, qualche muro, tutto era inutile: per quella sera almeno il piccolo bulbo di torva luce dominò ogni suo pensiero, ogni suo atto, al punto di fargli sentire come un mordente sarcasmo i complimenti degli amici per il suo appartamento ideale, per quella vista incomparabile.

(1950)

L'anniversario

Tutti gli anni a quella data, santa Cristina, aveva scritto una lettera d'auguri alla sorella d'uno dei suoi più cari amici di gioventù. Con quest'amico aveva ora rapporti assai radi, cordiali sì, quando capitava che s'incontrassero, però vivevano in città diverse, con interessi diversi, in diversi ambienti sociali. Ma con Cristina, che aveva conosciuto bimba, che aveva seguito attraverso le vicende d'un fidanzamento infelice con un altro suo compagno di scuola di vivo ingegno ma squilibrato, che aveva visto accasarsi alla fine con un matrimonio quasi di ripiego, uno di quei matrimoni in cui il rito con la bianca veste e i fiori e i confetti e le ali d'amici auguranti fa da vistosa copertina a un libro mastro della più ordinaria amministrazione, con Cristina s'era stabilita questa consuetudine degli auguri annuali per l'onomastico. Di solito anche tra gli amici più intimi queste date si dimenticano. Lui non dimenticava. O meglio, anche lui dimenticava molte cose, volti, nomi di persone, circostanze che gli altri gli ricordavano con sua meraviglia, ma quell'anniversario era divenuto come un perno della sua vita, un chiodo d'argento che teneva insieme un osso rotto: uno dei pochi punti d'appoggio che gli davano una certa stabilità sulla terra. Punti d'appoggio in verità il vecchio Simeone ne aveva ben pochi, e della più evanescente natura. Di solito qualche odore, qualche sapore gli garantiva una certa continuità col passato. Alla stagione delle mele limoncelle gli si presentava alla memoria la stanza dove Giulio, in tempi molto lontani, soleva

proiettare qualche piccolo film da ragazzi: c'era lì quello strano odore di pellicole, rievocato dal gusto delle mele limoncelle. E dietro a quella immagine altre ne venivano, tutta la vita di Giulio, l'aria d'una canzone musicata da Giulio su parole di Simeone per una giovinetta dai capelli rossi, *Tizianesca* s'intitolava la canzone e cominciava: «O intessute coi raggi dei tramonti, O voi chiome...», e angoli di Versilia, e merende in pineta, e su quel filo di ragno che si sgomitava dal gusto d'una mela limoncella la sua sospesa mente correva fino al giorno in cui aveva incotrato di nuovo Giulio in tranvai a Roma, ma così deperito per l'anemia perniciosa, che quasi non lo riconosceva; poi Giulio era scomparso, consegnato per sempre al precario *memento* d'una mela limoncella. L'estate erano gli oleandri fioriti a spalancare un'altra porta nell'appartamento della sua memoria, una porta chiusa su una stanza segreta che custodiva tutta una vicenda d'amore giovanile ove un viale d'oleandri e il mare eran serviti di sfondo, e si erano rivelati poi la cosa più duratura, quasi che in quell'odore fosse concentrata tutta la poesia di quell'antico episodio. I giaggioli non mancavano mai di rievocare una scatola di profumi dalla sagoma liberty sul cui coperchio tra immagini serpentine di quei fiori si leggeva «Azurea»: era il profumo usato da sua madre, e giù per quella china scivolava allora la sua memoria, e si ripopolava di tutto un mondo favoloso di vesti a campana e boleri e cappelli protesi come baldacchini carichi di fiori e d'uccelli; egli vedeva equipaggi, udiva musiche...

Così il vecchio Simeone s'afferrava alla vita per esili fili di odori. E i fantasmi avevano labile consistenza: Giulio, Ernesto, Elisabetta, Olga svanivano come tracce di profumo alla mercé del

vento. L'anima stessa era un vento, un vapore: *animus ánemos, thumós fumus dym*. Restava la solitudine, il deserto: Simeone, come il santo suo omonimo, si sentiva isolato in cima a un'alta colonna, e quella colonna non era per lui un trampolino per elevarsi a Dio, ma piuttosto una colonna infame, una berlina a cui era condannato per esser guardato con ripugnanza e con meraviglia dai passanti che si accorgessero di lui. Un tempo aveva cercato di crearsi un'illusione di vita con un ingegnoso turno di visite a conoscenti presso i quali passava la sera: ciascun giorno della settimana era una casa diversa, e per queste case egli procedeva come il sole tra i segni dello zodiaco, con regolare movimento d'orologeria. Tutto, anche la noia di certi ritrovi, gli era parso preferibile al sentirsi fermo su quella colonna, in ascolto del rombo della implacabile cateratta del tempo che si precipitava in un abisso senza fondo giù sotto i suoi piedi. Poi gruppi d'amici si erano dispersi, alcune visite si erano diradate, eran sopravvenuti permali, traslochi, morti; certe correnti d'interesse e di gusto s'erano deviate; il suo cerchio s'era sempre più ristretto. Ma era rimasto quel punto fermo: l'onomastico di Cristina. Di tutto il quadrante, non era rimasto che quel segno per le lancette dell'orologio. Nel mondo c'erano state guerre, rivoluzioni, terremoti, scomuniche. Quell'anniversario pareva l'unico punto sicuro, ricorrente con la puntualità del raggio di sole che a un momento preciso della primavera cominciava a penetrare per una certa finestra del suo appartamento, a illuminare un certo quadro.

Cogli anni l'immagine di Cristina s'era venuta indebolendo nella sua mente: ricordava qualche espressione del volto, qualche inflessione di

voce, ma in modo sempre meno distinto. Cristina era divenuta come un'affumicata immagine di santo su un altare, a cui il fedele accende una candela e rivolge una preghiera, senza discernere più il volto rigido, ottenebrato dell'icona. Che sapeva ormai della vita di Cristina? Ogni anno ella gli rispondeva dando notizie: i figli eran cresciuti, Carlo quest'anno passava le vacanze in Svizzera, Maurizio aveva molto lavoro. Li aveva visti sì e no una o due volte, un tempo, come poteva interessarsi a loro? o alle cose di Cristina? L'anniversario era finito per diventare un impegno con se stesso, un gioco con un compagno muto, con un *dummy*. Cristina veramente gli sembrava, in certe ore desolate, non più viva del «morto» in una partita di carte. Lui giocava le sue carte e quelle di Cristina, ma al posto di Cristina chi c'era? C'era una presenza riconoscibile? Se domani avesse dovuto incontrarla ancora - ma voleva proprio incontrarla ancora? - s'immaginava in atto di brancolare come un cieco dinanzi a quel volto tutto da esplorare di nuovo, si vedeva passare le mani sulle guance sfiorite, sui capelli grigi di lei, e poi toccare le sue proprie guance, i suoi propri capelli; o forse, come quella salma di vestale trovata negli scavi miracolosamente intatta, appena esposta all'aria s'era incenerita di colpo, così, avesse dovuto incontrarla di nuovo, Cristina si sarebbe dissolta in un mucchietto di polvere, e sarebbe caduto anche quel punto fermo, quell'esile schermo contro l'implacabile rombo della cateratta del tempo.

(1949)

Seggiolini volanti

Quello di passeggiare per diporto nei quartieri periferici delle grandi città è un gusto notoriamente decadente. *La banlieue lépreuse et charmante* fu scoperta dei francesi della fin del secolo, non senza suggerimenti d'oltre Manica, ch  a dipingere con tavolozza molto, fin troppo, pittoresca i quartieri poveri, desolati, dozzinali, o comunque caratteristici per tutto fuorch  per lo splendore, il primo fu certamente il Dickens. Che a far le spese d'un tal gusto debbano essere i quartieri periferici di Londra o di Parigi, «citt  tentacolari», non sorprende, ma chi mi vorr  credere se dir  che la volutt  di desolazione che   in fondo a quel gusto di deprimenti passeggiate non trova luogo ove possa pi  sontuosamente soddisfarsi che a Roma? Chi mi vorr  credere se dir  che l'East End non sa darmi il brivido di sconcolato orrore che mi danno certe strade moderne, fiancheggiate da alte case simmetriche e uggiuse, fuori Porta San Giovanni, o nei pressi di piazza Bologna, ovvero certe vie di villini di venti e pi  anni fa, meschine scatolette di case coi loro giardinetti rachitici, nei pressi, mettiamo, di corso Trieste? Pi  di cos , ed   fin troppo, non posso precisare le localit , per non far aprire troppo gli occhi ai poco avvertiti abitatori di codeste vie, o, piuttosto, per non provocare proteste d'amor proprio offeso, di campanilismo, o meglio parrocchianismo, conculcato. Dir  solo che, come effetto complessivo, massiccio, di contaminazione di bellezza causata da sgraziate costruzioni moderne, poche vedute possono battere quella

del quartiere della Garbatella che s'intrude, come un crudele collage surrealista, nello sfondo di uno dei tratti più poetici delle poetiche mura di Roma, il Bastione del Sangallo. Se, come è capitato a me di recente, lo vedete in certi tardi pomeriggi d'autunno, con una luce bassa, rossiccia, quasi d'interno, che rende le cose estremamente nitide e intime, più verdi gli alberi, più calde le pietre delle solenni mura, e volgete gli occhi, da codesta natura che s'è messa a imitare Corot, verso dove una volta era la distesa della Campagna, ecco che vi dà un pugno nell'occhio il quartiere della Garbatella, colle sue sagome piccolo-borghesi, come un gruppo di mobili utilitari, da cucina o da ufficio, che si fosse accampato nel bel mezzo, supponiamo, della Cappella Sistina. Qui, tuttavia, l'impressione è troppo penosa perché rimanga un margine di soddisfazione a quel gusto d'avvilimento che è in fondo alle passeggiate per la periferia.

V'è però al limite di Roma una strada che fra tutte m'affascina per la sua monotonia spettrale: allucinante come fosse cavata da un quadro surrealista, ché non vi manca che un'enorme scapola spolpata nel mezzo, per riconoscervi, in codesta via, sotto certi cieli smaglianti di Roma, un plagio di Salvador Dalí. Ha il nome d'un'antica provincia romana...: come vedete, muoio dalla voglia di dire quel nome. Non lo dirò, e sfido il lettore a identificare la strada da una descrizione sommaria come la seguente, poiché, è ovvio, la strada è tipica di una quantità di sorelle; il suo nome, a dirla col Vangelo, è Legione. Diritta a fil di sinopia, è fiancheggiata da simmetrici parallelepipedi di case dipinte di grigio ferro, munite, direi quasi dentate, di quei crudeli balconcini angolosi che fan pensare ai

porta-saponette; ma lo strano di queste case è che sembrano inutile di qualcosa. Sì, le finestre son come occhiaie vuote, ma non è questo; un senso d'occlusione incombe sulla strada, le case non sembrano avere sfogo; invero, t'accorgi a un tratto che a tutte manca il portone. Sono due file di case uguali, senza portone: se l'abbian di dietro non so, ma davanti sembrano inaccessibili, imbavagliate, chiuse nel loro crudele grigio-ferro come una doppia fila di quei penitenti incappucciati che accompagnano i *pasos* a Siviglia.

Nello stesso quartiere dov'è questa strada da incubo, può vedersi uno spettacolo di quelli che mandavano in visibilio i pittori impressionisti e allettano certi loro epigoni ancor oggi: il parco dei divertimenti, le giostre. Qui, sono erette alla bell'e meglio, come in una fiera di villaggio, su uno sterrato ai piedi delle antiche mura, ma quel che è miracoloso è ciò che sovrasta la duplice zona di caroselli, tiri a segno, montagne russe, otto volante, variopinti, in moto perpetuo, e di mura rossastre, rovinose e cupe: il fastigio coronato di statue d'una bianca facciata di basilica: statue di santi fissi in gesti eloquenti, immobili serene colonne, e, lì sotto, quel perpetuo agitarsi frantumato, colorato violentemente, fischiante, cigolante, sbraitante, delirante, delle giostre e della folla.

Di solito sopra ogni altro rumore domina l'urlo dell'altoparlante d'un certo carosello; son dischi di canzoni popolari, sguaiatamente sentimentali, sicché t'afferran le viscere frasi lancinanti come: *C'è un lieve profumo di viole... Ritornan le rondini ancor... Della tua bocca m'ero ormai scordato... Tu ci hai la primavera nella chioma... Bella casetta mia trasteverina;* e al suono

appiccicoso, «pomicione», per adoperare con alquanto libertà un noto termine romano di galanteria, al suono galeotto che cola come denso sciropo, le altalene sospese al carosello girano ora vertiginosamente, ora a poco a poco rallentano il moto e si fermano dopo un ultimo blando cullante dondolio. C'è tuttavia un incanto in questa continua ronda di seggiolini volanti, c'è un ritmo nella loro parabola che sempre si rinnova. Ecco, partono, alcuni a coppie, poiché l'uomo ha afferrato le catene che sostengono la lieve navicella che porta la ragazza; e via via che si levano e il moto sempre più rapido dilata il loro raggio di proiezione, alcuni uniti assieme si distaccano, mentre altri s'accostano e s'afferrano a volo, ondeggiano e prillano avvinghiati. *Ti voglio ancora bene, ma tanto tanto bene...*, sbraita l'altoparlante; *Mi stai lontana e mi farai morire... Nel cuore questa pena mai più mi lascerà... È questa una catena che non si spezzerà.* C'è un giovane che tende le braccia per afferrare la volante vicina, ma invano; altri vengono a trovarsi attaccati che non vorrebbero; qualcosa d'un rapimento, d'un tormento infernale è in questo gioco, immagine volgarizzata della bufera che perpetuamente mena nella sua rapina i lussuriosi danteschi. *Ti voglio ancora bene, ma tanto tanto bene... Veeerrà.* La canzone si tronca bruscamente, la corsa si fa men rapida, la tensione si rilassa; ecco, scendono dai seggiolini; è finita la breve vertigine che simula, commentato dalle frasi d'una romanza banale e melodrammatica, il gioco dell'amore e della vita.

(1947)

Ritratto di un epicureo

Come il fiore dell'agave nasce tardi in cima all'alto suo tirso, come le dalie e i crisantemi s'aprono splendidamente ai tepidi soli d'autunno, così per lui l'amore, il più bell'amore, era venuto tardi, al limite estremo della maturità. Gli avevano predetto una volta: «Un grande amore nella tua vita». Aveva creduto che questo fosse l'amore per la donna con la quale aveva vissuto molti anni. Ora s'accorgeva che non era stato così, che tutti gli altri suoi amori apparivano pallidi e torbidi in confronto di questo che era il più tardo, quasi prefigurazioni della cosa vera che sarebbe venuta. E non sarebbe potuto avvenire altrimenti, l'autunno essendo la sua stagione di grazia. Poiché egli aveva prediletto sempre i climi calmi, saturi di sole declinante, i paesaggi sereni, le ville palladiane biancheggianti in fondo a un giardino o sull'alto d'un colle boscoso, i grandi parchi il silenzio dei cui viali era solo interrotto dal frullo dei fagiani e dal correre delle lepri all'avvicinarsi dell'uomo, le parate di dalie nei giardini coi loro rossi e i loro gialli sulfurei, che a lungo rimanevano impregnati di luce anche dopo il tramonto del sole. Il largo era, dei tempi musicali, quello che di solito più lo commoveva. Negl'istanti di felicità balenavano alla sua mente, come immagini concrete di quel suo stato di grazia, solenni prospettive di quiete strade, di giardini silenziosi, di sontuosi appartamenti deserti, appartamenti come quelli di cui si legge nei racconti delle fate, in fondo ai quali si trova una bella, ed è addormentata. Da bambino aveva avuto una vera passione per le bambole, così

placide e perfette, che non mutavano che di vestito, e quanti vestiti capricciosi e di gala avevano le sue bambole!, mutavano di vestito, e non d'umore, e quando, alzandole, riaprivano gli occhi azzurri, essi apparivano estatici d'immutabile serenità. Non condivideva il ribrezzo di molti per le cere, certi ritratti in cera parendogli cogliere il fiore stesso della vita, e conferirle quella fissità che l'incantava.

In tutto ciò ch'egli amava era qualcosa di fermo, di radioso, di calmo. Delle case in cui aveva vissuto, aveva lasciato il cuore soprattutto in una, ed era una casa straniera dove aveva soggiornato un'estate. Di quella casa ricordava con nostalgia soprattutto una stanza, il bagno, odorosa di sapone e di essenze, coi verdi alberi del parco che occupavano tutta la finestra come un arazzo vivo, e le pitture su vetro con le effigi delle Stagioni che erano appese ai candidi pannelli di legno delle pareti, e il crocidare delle cornacchie che solo interrompeva di tanto in tanto il silenzio, come il loro volo nero traversava il tenero azzurro. Di paesaggi tranquilli che aveva adorato glien'eran rimasti parecchi nella memoria, e nulla l'estasiava quanto una vista dei tetti e dei fastigi dei monumenti d'una città antica e silenziosa, senza che alcuna strada apparisse, o l'odioso febbrile viavai della gente. Perciò egli amava più d'ogni altra veduta di Roma quella da un'alta finestra di Palazzo Altieri, con la mole del Collegio Romano severa e imponente come un Escuriale, l'orologio di Montecitorio che emergeva tra onde e onde di pietra grigio-argentea, quieta dominazione di linee orizzontali senza traccia d'uomo.

Gli era rimasto impresso un quadro del viennese Karl Sterrer, che mostrava dall'alto un

promontorio dirupato che si spingeva nel mare, una penisola tutta di lamine di roccia, e le sterili scaglie delle rocce s'allineavano parallele all'orizzonte, innumerevoli come le onde d'un mare pietrificato, e si sentiva che quell'angolo della terra era affatto deserto. Amava anche una veduta del porto di Rochefort, del Corot: dietro un terrapieno, un manipolo d'alberi di navi, qualche pianta, e a destra le case del villaggio e il campanile; il piccolo porto era suggerito soltanto, ma in quel gruppo d'alberi di navi e di sartie egli sentiva non sapeva che poesia di silenziose navigazioni. E amava un angolo di giardino in un quadro di Telemaco Signorini: tra gli alberi del giardino negletto, col suo tavolo di pietra, una vecchia villa toscana di cui si scorgeva solo un canto con quattro finestre dalle persiane chiuse; e in quella casa dallo spigolo a bugne gli sembrava d'essere vissuto sempre, tanto pareva la quintessenza di tutte le case fiorentine in cui aveva abitato.

L'innato desiderio di calma aveva ricevuto in lui nuovo alimento dalle circostanze pubbliche e private tra cui l'aveva balestrato la sorte. Fatto per vivere nel giardino d'Epicuro o nel riposato ambiente d'una villa vittoriana, era venuto al mondo proprio nel più turbolento periodo della storia, tra guerre, rivoluzioni, invenzioni apocalittiche e universale orgasmo, come se a ogni piè sospinto ti mettessero sotto le nari un brandello di carne corrotta ingiungendo: «Sei uomo, ricordati che sei uomo». L'agitazione del mondo era penetrata tra le sue stesse pareti domestiche, sì da farlo sospirare per le bambole dei suoi giochi di fanciullo, vedendo nella sua compagna quel continuo tumulto, quel partire a ogni momento per un nuovo orizzonte, quel rivoltarsi come un malato che non ha posa nel

letto. «Forse se non ci fosse stata la guerra...» diceva lei talvolta per giustificare il suo modo di vita. Ch  lei non reagiva al tremore circostante, vi si abbandonava anzi come un ubriaco che cerca di vincere l'ebbrezza bevendo ancora di pi . Cos  al cervello di lei sempre irrequieto, in tumulto, egli aveva finito per preferire l'assenza, quasi, di cervello, una donna di mente tutt'altro che eccezionale, che molti avrebbero forse detto sciocca, ma quanto era bella, e soprattutto quanta calma s'irradiava dalla sua presenza! Era come contemplare un paesaggio tranquillo, o bagnarsi nel sole, o aver la visione dell'Eternit , secondo le parole del mistico Henry Vaughan: «Io vidi l'Eternit  l'altra notte, come un grande anello di luce pura e infinita, perfettamente calmo e splendente, e intorno, sotto di esso, il Tempo in ore, giorni, anni, trascinato dalle sfere si muoveva come un'ombra vasta, in cui era rapito il mondo». Nessun lavoro irrequieto di pensiero dietro quel volto sereno, nulla che comunicasse l'ansia, la vertigine. Forse bisognava toccare la terra per avere quel senso di pace, come soltanto dai paesaggi olandesi di terre basse s'esalava quel vasto respiro, quella serenit  di cielo vuoto, ma vivo, il sole blando e diffuso delle marine di van Goyen. Oh, essa non aveva insurrezioni ibseniane, insofferenze e scatti, non sentiva quel perpetuo bisogno di stare a contatto della gente, di veder gente, di parlare delle faccende della gente, e del resto tutta quell'attivit  febbrile della sua compagna di prima non era forse che un orrore del vuoto, un timore puerile di rimaner sola, un bisogno puerile d'esser distratta, divertita continuamente, come se la solitudine o il silenzio avessero dovuto farla uscire di senno. Costei aveva finito per odiar la tranquillit  della casa, gli aveva rinfacciato di voler considerare lei

stessa come un mobile accanto agli altri bei mobili, era partita.

Ma la donna bruna era contenta d'essere adorata: presso di lei egli sognava di trovarsi su una spiaggia a settembre, negli ultimi tepidi soli sul mare calmo. Era per lui una divina apparizione sulla soglia del gran cerchio d'ombra, prima che svanisse la luce, e la cenere coprisse tutto della sua tinta monotona. In quella luce declinante la donna era chiara eppure con una sotterranea corrente di tenebra, come l'ombra e il freddo che si sentono impercettibilmente nelle ultime limpide giornate d'autunno. Ella era giovane come Persefone, ancora imbevuta di tutta la gioia e la chiarezza della terra, ma col viso come rivolto all'ombra in cui presto dovrà calare; quell'ombra le si fermava tra le ciglia lunghe, e nei capelli bruni odorava dell'odore acuto delle violette appassite; e la sua bocca era rossa e sottile come le fenditure del melograno e il suo piede scalzo simile ai piedi delle statue antiche già era posato sul primo gradino della scala che discendeva nel regno dell'ombra. Irradiava serenità di sole, ma anche il bruno balsamo della notte. E le serene linee del suo volto, a ben guardarle, si componevano in una maschera leggermente impassibile e torva, in cui egli riconosceva il suggello della Maestà Serenissima della Morte.

(1945)

Indicazioni bibliografiche

- «Vernon Lee», da *Studi e svaghi inglesi*, Sansoni, Firenze, 1937; rist. in *Il patto col serpente*, Mondadori, Milano, 1972
- «Note sul colore locale, sulla Londra del Lamb e sulle rovine irreparabili», da Carlo Lamb, *I Saggi di Elia*, trad., introd., e note di Mario Praz, 1924.
- «Sangue, voluttà, morte», da *Penisola pentagonale*, Alpes, Milano, 1928; seconda ediz. Sansoni, Firenze, 1955
- «La bellezza medusea», da *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, «La cultura», Milano-Roma, 1930; quarta ediz. Sansoni, Firenze, 1966
- «D'Annunzio e l'odor della rosa», da *Il patto col serpente*, cit.
- «Swinburne nel centenario della nascita», da *Il patto col serpente*, cit.
- «Vanitas», da *Il giardino dei sensi - Studi sul Manierismo e il Barocco*, Mondadori, Milano, 1975
- «Winckelmann», da *Gusto neoclassico*, Sansoni, Firenze, 1940; terza ediz., Rizzoli, Milano, 1974
- «Dello stile Impero», da *Gusto neoclassico*, cit.
- «Un interno», da *Gusto neoclassico*, cit.
- «Vecchi collezionisti», da *Gusto neoclassico*, cit.
- «Addio, cari quadri», da *La casa della Fama*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1952

- «Piranesi», introduzione a *Magnificenza di Roma di G. B. Piranesi*, Edizioni il Polifilo, Milano 1961; rist. in *I volti del Tempo*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1974
- «Pitture d'interni», da *La casa della vita*, Mondadori, Milano, 1958; seconda ediz., Adelphi, Milano, 1979
- «Le figure di cera in letteratura», da *Fiori freschi*, Sansoni, Firenze, 1943; rist. ampliato in «Atti del I Congresso Internazionale sulla Ceroplastica nella scienza e nell'arte», Firenze, 3-7 giugno 1975, Olschki, Firenze, 1977
- «Merseyside», *Viaggi in Occidente*, Sansoni, Firenze, 1955
- «Le belle navi e le belle case», da *La casa della vita*, cit.
- «Ville sui fiumi», da *Viaggi in Occidente*, cit.
- «La civiltà delle ville», da *Viaggi in Occidente*, cit.; ripubblicato su «Il Tempo», 9 aprile 1980
- «Borgo San Jacopo», da *La casa della Fama*, cit.
- «Il giardino di Armida», da *Il giardino dei sensi*, cit.
- «La dama sul sofà», da *Gusto neoclassico*, cit.
- «La mano di Rodin», da *Il patto col serpente*, cit.
- «Laura», da *La casa della vita*, cit.
- «Due paia di occhi azzurri», da *La casa della vita*, cit.
- «Come per negromanzia», da *La casa della vita*, cit.
- «Voce dietro la scena», da *Motivi e figure*, Einaudi, Torino, 1945
- «Il giardino del Cavaliere», da *Fiori freschi*, cit.

«Il principe Dimitri», da *Fiori freschi*, cit.

I saggi non compresi in questo elenco furono pubblicati in *Lettrice notturna*, Casini, Roma, 1952; «L'ubriaco sotto la finestra» è stato ripubblicato in *La casa della vita*, cit.

Note

1

«Generazioni son passate sopra, son passate, son passate; / e tutto è strinato dall'uso, offuscato, lordato dalla fatica; / e reca l'imbrattatura dell'uomo e partecipa dell'odore dell'uomo / ... ma con tutto questo, la natura non è mai esausta; / la più cara freschezza vive nel fondo delle cose».

2

«A Clergyman», in *And Even Now*, purtroppo non incluso nella scelta di Beerbohm curata nel 1947 da Aldo Camerino per i tipi di Bompiani.

3

Sfogliate queste due riviste, riaprite i saggi di letteratura inglese di Enrico Nencioni, e vedrete che il nome suonava chiaro a quei tempi. L'Italia, allora, si dava gran daffare per mettersi al corrente delle recentissime formule letterarie europee, e ci arrivava, con qualche lieve ritardo. In fondo, il polimorfismo del giovane d'Annunzio non faceva che riflettere, in forma parossistica, quella che era un'aspirazione di tutta la letteratura italiana d'allora: smania di aprir le finestre, di uscire dal provincialismo. Non dico oggi, ma allora credo che ce ne fosse bisogno. Senonché, come accade di certi entusiasmi giovanili; il desiderio era grande e i mezzi per soddisfarlo inadeguati. Le mode letterarie arrivavano in Italia per il tramite francese; insomma, a occhio e croce, attraverso le colonne del «Figaro».

È noto come, soprattutto per ciò che riguarda la letteratura inglese, il d'Annunzio possedesse un accorto e prezioso informatore in Enrico Nencioni. Ed Enrico Nencioni doveva non poca della sua cultura all'amicizia di Vernon Lee.

4

Violet Paget, nata a Boulogne-sur-Mer nell'ottobre del 1856, vide l'Inghilterra per la prima volta nel 1881. Il padre, polacco di origine francese, aveva fatto per qualche tempo parte della direzione d'un educatorio di paggi imperiali di Pietroburgo, la madre, gallese, aveva avuto dalle prime nozze un figlio, il poeta Eugene Lee-Hamilton. Questi ebbe molto influsso sulla formazione di Violet che adottò come *nom de plume* «Vernon Lee» in ricordo di lui. Dai dodici ai diciassette anni fu educata a Roma: la famiglia, dopo aver vagato qua e là per l'Europa, finì per stabilirsi a Firenze. Il primo volume di Vernon Lee, *Studies of the Eighteenth Century in Italy*, 1880, rese la scrittrice notissima tra noi: ne sono testimonianza, tra l'altro, le recensioni che Enrico Nencioni, divenutole grande amico, dedicò ai suoi libri. Attraverso gli amici italiani (che contò in gran numero specialmente nelle famiglie aristocratiche e tra gli artisti: Nencioni, Telemaco Signorini, Pascarella, Mario Calderoni, ecc.), Vernon Lee contribuì molto ad acclimatare in Italia i modi della critica estetica e della saggistica inglese. Durante la guerra italo-turca, e soprattutto durante la Grande Guerra, assunse atteggiamenti che le alienarono molte simpatie. Negli ultimi anni la sordità la privò di quello che era stato uno dei piaceri più grandi della sua vita, lo scambio vivace d'idee nella conversazione.

Opere: Studies of the Eighteenth Century in Italy, 1880; *Belcaro, essays*, 1881; *Ottilie*, 1883; *Prince of the Hundred Soups*, 1883; *Euphorion, being Studies of the Antique and the Medieval in the Renaissance*, 1884; *Miss Brown*, 1884; *Baldwin, philosophical dialogues*, 1886; *A Phantom Lover*, 1886; *Jupenilia, essays*, 1887; *Hauntings*, 1890; *Vanitas, polite stories*, 1892; *Althea, philosophical dialogues*, 1893; *Renaissance Fancies and Studies*, 1895; *Limbo, and other essays*, 1897; *Ariadne in Mantua*, 1903; *Penelope Brandling*, 1903; *Hortus Vitæ, moralizing essays*, 1903; *Genius Loci*, 1905; *Pope Jacynth*, 1905; *The Enchanted Woods, and other essays on the Genius of Place*, 1905; *The Spirit of Rome, leaves from a diary*, 1905; *Sister Benvenuta*, 1906; *The Sentimental Traveller, notes on places*; *Gospels of Anarchy*, 1908; *Laurus Nobilis, chapters on art and life*, 1909; *The Tower of the Mirrors, essays*, 1914; *Louis Norbert, a two-fold romance*, 1914; *Satan the Waster, a philosophic war trilogy*, 1920; *The Golden Keys*, 1925; *The Handling of Words*, 1926; *Music and its Lovers*, 1932. Inoltre: *Vital Lies, studies of some varieties of recent obscurantism*; *The Countess of Albany*; *Beauty and Ugliness, and other studies in psychological aesthetics*; *For Maurice, five unlikely stories*.

5

«The Lie of the Land», in *Limbo*.

6

«Tuscan Midsummer Magic», in *Limbo*.

7

Versione del *Settecento in Italia*, di Margherita Farina-Cini, Napoli, 1932.

8

«Reading Books».

9

«Old Italian Gardens», in *Limbo*.

10

«The Art and the Country», in *Laurus Nobilis*.

11

Si veda a questo proposito l'ottimo studio sulla tradizione seneciana in Europa premesso ai *Poetical Works* di Sir William Alexander, a cura di L. E. Kastner e H. B. Charlton, Manchester, 1921, specialmente alle pp. LXXXVI-LXXXVII.

12

A Vernon Lee Anthology, London, Lane, 1929.

13

Di questa reazione individuale si prese argutamente gioco Wyndham Lewis in *The Lion and the Fox*, London, Grant Richards, 1927, cap. x: «A Lady's Response to Machiavelli».

14

«Hearing Music», in *Hortus Vitæ*.

15

«Art and Usefulness», in *Laurus Nobilis*.

16

«Spring 1900», III, in *The Spirit of Rome*.

17

Assessori traduce approssimativamente *Benchers*, cioè: membri della giunta del Collegio degli Avvocati.

18

E. Hemingway in *Death in the Afternoon*, p. 16, definisce l'*aficionado*, o amatore di corride, come «uno che ha il senso della tragedia e del rito del combattimento di modo che gli aspetti minori non hanno importanza se non in quanto han relazione col tutto. È una dote che si possiede o non si possiede, al modo stesso che – senza voler implicare un paragone – si ha o non si ha orecchio per la musica».

[19](#)

«Leonardo da Vinci», in *The Renaissance*.

[20](#)

Il senso che Goethe aveva della bellezza della Medusa può illustrarsi anche con un passo della *Italienische Reise*, II Teil, aprile 1788: «...un buon calco antico della Medusa Rondanini, un'opera mirabile che, esprimente il contrasto tra la morte e la vita, tra il dolore e il piacere, esercita su di noi un incanto ineffabile come qualunque altro enigma». Si veda anche *Goethe und die Werke der antiken Kunst*, in «Jahrbuch der Goethe Gesellschaft», X, 1924, pp. 54-55 sulla Medusa e la bellezza medusea in Goethe e Hebbel. Goethe ebbe in dono da re Luigi I di Baviera nel 1825 un calco della Medusa Rondanini.

[21](#)

Ciò sarà chiarito al par. 3.

[22](#)

Sui prodromi di questo gusto per l'orrido si veda D. Mornet, *Le Romantisme en France au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1912, cap. I, *Les premiers remous*, e cap. III, *Les «grands ébranlements de l'âme»*. Specialmente p. 8, Baculard d'Arnaud: «Il est des voluptés de tout genre, des douleurs

qui ont leurs charmes, leurs transports, leurs délices. Qu'il est de plaisirs pour les âmes sensibles!... Que les yeux d'une amante sont ravissants, adorables, lorsqu'ils sont couverts de larmes! Le cœur s'y baigne tout entier». Pp. 78-89, Brissot: «J'aime la terreur que m'inspire une forêt obscure et ces caveaux lugubres où l'on ne rencontre que des ossements et des tombeaux. J'aime le sifflement des vents qui annonce l'orage, ces arbres agités, ce tonnerre qui éclate ou gronde, et les torrents de pluie qui roulent à grands flots... Il y a pour moi dans cet instant un charme horrible».

[23](#)

Correspondance, Édition du Centenaire, vol. II, p. 17. Si veda pure Samuel H. Monk, *The Sublime: A study of Critical Theories in XVIII-Century England*, New York, Modern Language Association of America, 1935, pp. 130, 136, 201, ecc.

[24](#)

To a Skylark.

[25](#)

La Nuit de Mai.

[26](#)

L'Immoraliste, p. 108.

[27](#)

Correspondance, vol. II, cit., p. 16, lettera del 27 marzo 1853. Certe opere di letteratura decadente, come *Le Jardin des Supplices* di Octave Mirbeau, non sono che prolisse illustrazioni di questo medesimo modo di sentire.

[28](#)

Œuvres Posthumes, Paris, Mercure de France, 1908, p. 84; *Journaux intimes*, a cura di A. van Bever, Paris, Crès, 1920, pp. 18-20. Anche il Poe, da cui il Baudelaire tanto apprese, ha della bellezza un concetto affine. Cfr. specialmente *Ligeia* (versione di Baudelaire): «Ses traits n'étaient pas jetés dans ce moule régulier qu'on nous a faussement enseigné à révéler dans les ouvrages classiques du paganisme. "Il n'y a pas de beauté exquise" dit lord Verulam [cioè Bacone], parlant avec justesse de toutes les formes et de tous les genres de beauté "sans une certaine étrangeté dans les proportions"». Cfr. L. Seylaz, *Edgar Poe et les premiers symbolistes français*, Lausanne, Imprimerie La Concorde, 1923, p. 70. Nella *Philosophy of Composition* il Poe esplicitamente riconosce nella morte d'una donna bella il soggetto più poetico che possa darsi. Si veda pure *A Romance*: «I could not love except where Death / Was mingling his with Beauty's breath - / Or Hymen, Time and Destiny / Were stalking between her and me». La vista della madre morente di emottisi, quando il Poe non aveva ancora tre anni, non poté non lasciare nel fanciullo un'impronta indelebile, che doveva poi trasparire nelle figure di Berenice, Morella, Eleonora, Ligeia. Le donne amate dal Poe languirono tutte in giovane età: «Helen» (Mrs Stanard) pazza, Frances Allan d'un male interno, Virginia tistica... Cfr. M. Bonaparte, *Edgar Poe*, Paris, Denoël et Stecle, 1935, pp. 131, 159, ecc.; e M. Praz, «Poe davanti alla psicanalisi», in *Studi e svaghi inglesi*, Firenze, Sansoni, 1937. Tuttavia il Baudelaire va assai più oltre del Poe nella sua definizione.

Curioso è confrontare questa idea della bellezza con quella cosiddetta classica (o meglio, diversamente romantica) del Winckelmann, per cui «la bellezza non potrà riconoscersi tutta in viso, se non a chi ha la mente serena e scevra da ogni agitazione, ecc.». Cfr. M. Praz, *Gusto neoclassico*, Milano, Rizzoli, 1974³, pp. 62 sgg.

[30](#)

Œuvres Posthumes, p. 319, a proposito di Byron.

[31](#)

Un simile sentimento del paesaggio in *Villa Chigi* del d'Annunzio (*Elegie romane*) culmina esplicitamente in una visione sadica:

Ma trasalimmo entrambi, udendo sonare una
scure:

Colpi iterati, subito, echeggiarono.

... ..

Ella, ella a un tratto, come ferita, ruppe in
singhiozzi:

ruppe ella in disperate lacrime; ed io la vidi
nel mio pensiero, quasi nel guizzo d'un lampo,
io la vidi

umile sanguinare, umile boccheggiare,
stesa tra 'l sangue, e alzare le supplici mani dal
rosso

lago; e dicea con gli occhi: - Io non ti feci
male.

[32](#)

Toute la Lyre, 1893, V, xxvi; *Ave, Dea; moriturus te salutat*. Il sonetto, dedicato a Judith Gautier,

reca la data 12 juillet [1871]. Conclude con un concetto secentesco:

*Nous sommes tous les deux voisins du ciel,
madame,
Puisque vous êtes belle et puisque je suis vieux.*

Fa uno strano effetto di scoprire echi baudelairiani nei versi del vecchio Hugo. Così nella prima poesia della Parte VI di *Toute la Lyre*, dalle effusioni teneramente borghesi del poeta per la sua donna:

*O bel être créé pour des sphères meilleures,
Dis, après tant de deuils, de désespoirs,
d'ennuis,
Et tant d'amers chagrins et tant de tristes
heures -*

piombiamo d'un tratto in pieno *Spleen*:

*Qui souvent font tes jours plus mornes que des
nuits.*

(Cfr. «Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits»). Cfr. pure Parte II, xx, *Nuit tombante* («Vois le soir qui descend calme et silencieux») con *Recueillement*.

La quartina dell'Hugo citata nel testo fu così rimodellata sulla fonte da Jean Lorrain (si veda G. Normandy, Jean Lorrain, Paris, Bibl. générale d'Éditions, s.d., p. 265):

*La Débauche et la Mort sont deux choses
profondes,
Si pleines de ténèbres et d'azur qu'on dirait
Deux sœurs également terribles et fécondes
Ayant la même énigme et le même secret.*

[33](#)

Laus Vitæ, vv. 2169-2184.

[34](#)

Œuvres de Vauvenargues, publ. par. D.-L. Gilbert, 1855, t. I, p. 246, cit. da A. Monglond, *Le Prérromantisme français*, Grenoble, Arthaud, 1930, vol. I, p. 201. Parlandosi nel presente volume dell'alcolagnia solo in quanto ispiratrice di letteratura, non si ricordano gli aneddoti di carattere alcolagnico riferiti da antichi autori a puro titolo di cronaca. Per esempio Brantôme, *Vies des dames galantes*, Discours II: «J'ai ouy parler d'une grande dame de par le monde», ecc.; Giraldi Cinthio, *Ecatommiti*, Deca V, novella x (il caso di Riccio Lagnio, tipico caso di sadismo e di necrofilia).

[35](#)

Amori ac Dolori sacrum, p. 96.

[36](#)

Donadoni, *Torquato Tasso*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, vol. I, p. 234.

[37](#)

Donadoni, cit., I, p. 260.

[38](#)

Nel saggio sugli *Early English Dramatists*, 1857 (ripubblicato in *New Writings by Swinburne or*

Miscellanea nova et curiosa, ed. Cecil Y. Lang, Syracuse University Press, 1964) il Swinburne nota in quei due drammaturchi la presenza della «hideous lust of pain». Meno evidente nel Marlowe: «There is in Marlowe a suspicion of this fatal tendency». Si veda il mio saggio su *Christopher Marlowe*, in «English Studies», vol. XIII, n. 6, dicembre 1931, pp. 209-223, spec. 211-213.

[39](#)

Roswell Gray Ham, *Otway and Lee. Biography from a Baroque Age*, New Haven, Yale University Press, 1931, p. 160. Cfr. M. Praz, «Il dramma inglese della Restaurazione e i suoi aspetti preromantici», in *Studi e svaghi inglesi*, cit.

[40](#)

La Tersicore, o vero scherzi, ecc. Opera del Sig. Alessandro Adimari, ridotta in 50 sonetti fondati principalmente sopra l'autorità d'A. Seneca il Morale, e concatenati in un capitolo... In Fiorenza, Massi e Landi, 1637.

[41](#)

Rime (Solerti), III, p. 131.

[42](#)

The Autumnall.

[43](#)

Da Tristan l'Hermite, da Richard Lovelace (*The Fair Beggar*), da Philip Ayres (*On a Fair Beggar*). Si veda il mio articolo su *Stanley, Sherburne and Ayres as translators and imitators of Italian, Spanish and French Poets*, in «Modern Language Review», vol. XX, nn. 3 e 4, luglio e ottobre 1925, pp. 420 e 423, ristampato in *Ricerche anglo-*

italiane, Roma, Edizioni di «Storia e Letteratura», 1944.

44

Il Brignole-Sale, tipico secentista che, dopo aver alternato scritture lascive con scritture devote, mortagli la moglie, si diede tutto alla religione, entrò nella Compagnia di Gesù e praticò sì severe flagellazioni da dover essere spesso redarguito dai suoi fratelli in religione per l'aspro governo delle sue carni, offre un facile soggetto per un ritratto romanzato, tanto più che il Van Dyck ha immortalate le sue belle e melanconiche sembianze e quelle della sua voluttuosa moglie in due magnifiche tele, ora al Palazzo Rosso di Genova. Quel ritratto è stato tentato da G. Portigliotti in *Penombre claustrali*, Milano, Treves, 1930, pp. 205-250. Peccato che il soggetto non venisse tra le mani del Barrès! Tanto più che il Brignole-Sale fu ambasciatore a Madrid, ove gli morì un figlio d'un attacco epilettico. Come si vede, non mancava alcun elemento per ispirare l'autore di *Du Sang, de la Volupté, de la Mort*. M. De Marinis, in *Anton Giulio Brignole-Sale e i suoi tempi*, Genova, Libreria Editrice Apuana, 1914, pp. 164-166, attribuisce la scelta del tema al gusto per lo strano e il capriccioso e cita una pagina (pp. 169 sg.) dal *Tacito abburattato* (1643) del Brignole-Sale in cui è riassunta la poetica della meraviglia «Or che cose, per se stesse belle, e dilettevoli, rechin diletto, non è gran fatto, bensì dee recar stupore, che ciò faccian le brutte e terribili e le scelerate».

45

A Guiltlesse Lady imprisoned, after penanced.

46

Cit. da Bremond, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, vol. I, p. 410.

47

L'amore di Réginald per Léa termina in un modo che a un romantico del 1830 doveva apparire squisitamente tragico. Quando il giovane bacia la donna per la prima volta, essa muore: «Le sang du cœur avait inondé les poumons et monté dans la bouche de Léa, qui, yeux clos et tête pendante, le vomissait encore, quoiqu'elle ne fût plus qu'un cadavre». Della moda romantica per le tifiche ci resta un'ampia documentazione, dalla *Filleule du Seigneur* di Nodier, a *The Wife* e *The Broken Heart* dell'Irving, all'americana *Ode to Consumption* che comincia col verso: «There is a beauty in woman's decay».

48

Si veda L. Maigrón, *Le Romantisme et les Mœurs*, Paris, Champion, 1910, pp. 180 sgg. Il Maigrón giustamente osserva quanto le espressioni del poema in prosa riportato qui sopra riflettano una concezione della bellezza simile a quella del Poe.

49

Œuvres Posthumes, p. 34. Questo gusto per il cadaverico ci è attestato qua e là anche per i tempi anteriori. Per esempio nei *Mémoires de Tilly*, Paris, Jonquières, 1930, II, p. 191, leggiamo quest'aneddoto riferito al 1789: «Sir John Lambert, que tout le monde a vu banquier très opulent à Paris... n'aimait que les femmes d'une maigreur dangereuse, et chez qui toute absence de gorge eût pu faire révoquer leur sexe en doute... J'y trouvai rangée sur ses fauteuils une collection de momies... C'était tout qu'il y avait de plus décharné dans les ballets de l'Opéra, et

de plus voisin du squelette dans le rang des courtisanes subalternes... [Un seul de ses amis] partageait son goût de l'ostéologie prise sur le fait dans la nature vivante».

50

«Le Gaulois», 30 sett. 1886. Si veda A. Séché e J. Bertaut, *La Vie anecdotique et pittoresque des grands écrivains, Charles Baudelaire*, Paris, Louis-Michaud, s. a., p. 126.

51

La definizione è dello Stendhal.

52

Un Fantôme, I: *Les Ténèbres*, versione del 1861. La versione definitiva (1868) ha: «C'est Elle! sombre et pourtant lumineuse».

53

Correspondance, II, p. 55 (1 giugno 1853).

54

Journal, III, p. 63 (30 agosto 1866).

55

Épilogue dei *Petits Poèmes en prose*. Una novecentesca illustrazione di questa stessa sensibilità si trova per esempio nella conclusione di *Au coin des rues* di F. Carco (Paris, Ferenczi, 1930), col titolo *Vénus des carrefours*:

«Vénus des carrefours, efflanquée, mauvaise et maquillée, aux cheveux en casque, aux yeux vides qui ne regardent pas, mais aux lèvres plus rouges que le sang et que la langue mince caresse, tu m'a connu flairant l'ombre que tu laissais derrière toi. Me voici – comme autrefois – dévoré du tourment cruel de te rencontrer au coin de basses ruelles où la lumière fardée des

persiennes coule le long des murs... Tu n'aurais qu'à me citer les rues de la Ville et je te dirais qu'à tel étage de vieilles prostituées attendent l'homme qu'elles fouetteront et dont elles fouleront la chair avec les hauts talons de leurs bottines et les langues minces et déliées d'un martinet cruel.

«Donnant sur des cours noires dont les dalles toujours mouillées blanchissent à de lointains reflets du jour, des loges étroites reçoivent des couples qui, jusqu'à la nuit, s'acharneront à souffrir... Vénus, ta nudité d'ivoire, vénéneuse et fleurie d'images symboliques, hante mes longs après-midis d'hiver. Quel d'instant j'ai passés, devant le feu qui rougeoyait, à me rappeler ton visage et le grand rire silencieux qui te tordait la bouche. Le jour brumeux restait suspendu dans l'air et, quelquefois, le cri des remorqueurs, montant du fleuve, arrêta ma vie... Vénus, n'étais-tu pas cette poupée, sans cheveux, ni dents, peinte et sans voix?... D'horribles et lentes voluptés m'ont attaché sur toi. Masque effrayant, tes yeux de plâtre avaient vieilli!».

56

Il d'Annunzio nella poesia *Gorgon* (pubblicata nella «Domenica Letteraria - Cronaca Bizantina» del 23 agosto 1835 col titolo *Il Paradiso Perduto*, poi in *Isaotta Guttadàuro*, 1886) attribuisce il sorriso della Gioconda a una dama di bellezza tipicamente medusea:

Ella avea diffuso in volto
quel pallor cupo che adoro.

... ..

Ne la bocca era il sorriso

fulgidissimo e crudele
che il divino Leonardo
perseguì ne le sue tele.
Quel sorriso tristamente
combattea con la dolcezza
de' lunghi occhi e dava un fascino
sovrumano a la bellezza
de le teste femminili
che il gran Vinci amava. Un fiore
doloroso era la bocca...

Circa l'origine geometrica del sorriso della Gioconda si veda Maurice H. Goldblatt, *Leonardo da Vinci and Andrea Salai*, Section one, Part II, in «The Connoisseur», May 1950: «Egli ottenne questo sorriso piegando la linea della bocca sull'arco di un circolo la circonferenza del quale tocca gli angoli esterni di entrambi gli occhi».

57

Discorso tenuto in occasione del Premio D'Annunzio-Pescara del 1967.

58

L. Magalotti, «*Ouverture*» della *Sinfonia degli Odori*, Inedito a cura di E. Falqui, con tre disegni di A. Mezio, All'Insegna del Pesce d'oro, Milano, 1967, p. 24.

59

Per la connessione di questa araldica del vocabolario con il «ripudio aristocratico della veicolazione immediata di un materiale comune» può vedersi la folta analisi di Mario Ricciardi,

Coscienza e struttura nella prosa di d'Annunzio, Torino, Giappichelli, 1970.

[60](#)

Si veda Juliusz Chroscicki, *Pompa funebris*, Warszawa, Państwowe, Wydawnictwo Naukowe, 1974.

[61](#)

Versione italiana, Torino, Einaudi, 1971: versione che può dirsi, se non perspicua, certo meritoria nel tentativo di seguire le talmudiche sottigliezze e sfumature dell'originale tedesco: un testo difficile contro cui verso la fine (pp. 219-221) il proto si è rotta la testa perdendo il filo d'una citazione dallo Scaligero e frantumandola tra passi italiani in un groviglio che è un rompicapo.

[62](#)

Frank J. Warnke, «The World as Theatre: baroque variations on a traditional topos», in *Festschrift für Edgar Mertner*, München, Fink, 1969.

[63](#)

Ijdelheid der Ijdelheden, catalogo della mostra di quadri olandesi del Seicento rappresentanti vanità, Leiden, Museum «De Lakenhal», 1970.

[64](#)

Per esempio in *Quadrige Æternitatis* di Guilielmus Gailkircher stampata a Monaco nel 1619 con rami di Raphael Sadeler, vediamo l'immagine d'un pargolo che da una cannuccia sprigiona bolle di sapone mentre s'appoggia a un teschio. In alto è scritto: *Homo bulla*, e, sotto, versi latini che potrebbero così tradursi: «La bolla che è? fragile fiore che germoglia, fumo nel vento? È nulla, ma la vita è qualcosa di meglio?». In *Vertumnus Vanitatis* dello scolopio Martinus à

S. Brunone, Augusta, 1725, il frontespizio figurato rappresenta il pargolo che fa bolle di sapone, insieme ad altri simboli di vanità (la candela, la pipa fumante, lo specchio, le sirene che s'accostano alla nave, ecc.), e all'emblema xv il pargolo che fa bolle di sapone, coi versi: «Ut capit aërem inflata bullula, / Latum distenditur; ardet, ut gemmula: / Delectat oculos, dum globus volvitur; / Momento in suum nihil resolvitur». Seguono altri ventitré brevi componimenti in latino sullo stesso tema.

65

«Questa vita che pare sì bella, è come una bolla soffiata nell'aria dal fiato di bimbi che si divertono, che la spingon qua e là, e gareggiano a chi sa farla andar più lontano: e sebbene essa sembri (quale un occhio d'oro) fissa là star sospesa fermamente in quella vuota altezza, ciò avviene soltanto perché è così lieve, ma non a lungo appare in tal pompa; perché anche quando più è ammirata, non è che un attimo, ché, gonfiata dal nulla, nel nulla si dissolve».

66

Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, Corti, 1953, pp. 191-192.

67

La versione italiana può dar conto delle immagini, ma non del rapido movimento dei brevi versi che la fanno succedersi come un vertiginoso fuoco d'artificio:

«Che cosa sei tu? Quale ordigno novello, che con sì fortuito globo t'affretti a una breve esistenza? Come Ciprigna scuotendo il virgineo grembo, Ciprigna novella, pur mo' nata, in mezzo alle proprie spume palesò il purpureo fianco, tale

risplendi tu fuori della natia conchiglia, balzi fuori con impeto leggiadro, e subito incurvando il dosso ebro di mille colori svolgi piena i tuoi tumidi seni con volubile sfera. Sul cui fianco screziato, sul cui globo tornito, Iride lubrica scorrazzando per cento vaghe apparenze e immagini di danza versicolore, regna intorno e per tutto, e la volatile Dea lieve nell'impeto giocondo e nel roteamento rischioso insegue se stessa con fuga lasciva e leggiadramente tituba. Tanto fallace scorre e incessantemente per vie già percorse e iterati andirivieni questa vena d'acqua si sparge di nuovi colori e fluttua con ebro sfarzo. In tali evoluzioni scintillando si divide l'incomposta schiera, questo pazzo stuolo che percorrendo volanti campi e la superficie d'una lieve pianura senz'ordine si fugge e mette in fuga, si disperde e si ritrova. Qui si sparpaglia un vezzoso Chaos. Qui vivi vagabondi fiumi scorrono tra rive non proprie, ma mescolano congiunte vie e in un alveo comune stipano la lor magnificenza. La cui vaga prossimità con sì inafferrabile separazione, con segni sì esigui palesa il tenue congiungimento, che in niuna parte il florido sfarzo ha vie genuine, o splende di volto proprio. Ma il dolce cumulo purpureo confondendo insieme i nuovi seni, sfolgora delle dovizie comuni, rinunciando a singolare splendore. Sotto il diluvio di questo vago fiore, sotto la luce comune di questo fiore, per ogni dove cresce un'aurea primavera, e si effonde per tutto nella plenitudine della sua abbondanza. E certo, siccome qui si scorge ogni colore, nessuno se ne scorge, e il superbo vicinato soffoca le vaghe apparenze. Lì pallidette faci languiscono nelle acque contigue, qui la vena d'un'onda tenerella inebriata dalle prossime fiamme apprende sentieri purpurei e saltella in un rosso

alveo. Lattei fiumi lambiscono un sanguigno splendore d'ostro; un'aurea messe s'ammansisce alla carezza d'un mare ceruleo, le orbite volubili della luce restano attonite dinanzi a nebbie vane; e sotto uve rubicondette flagrano casti gigli. Sì vicine le nevi invigilano le vicine rose, che le rose son nivee e le nevi son rosee, e le rose accendon le nevi, e le nevi estinguon le rose. Lì la sembianza d'una lasciva danza rosseggia accanto a una verde, qui verdeggia accanto a una rossa. E qualunque effigie assuma la mobile ruota della coda stelligera, essa si continua nel leggiadro giro. Qui è incluso il travaglio del cielo, sfere che s'incrociano a sfere, qui un gregge dal vello d'oro, il gregge fulgidissimo dell'etere che con puri morsi bruca i negri pascoli della notte, qui quanto di nitido e di vago la tenue arena del cielo dardeggia è effigiato in un dolce gioco. Qui un tenero mondo s'avviluppa nei suoi propri amplessi, e nel seno d'un compendioso globo erra traverso il proprio fulgore. Qui guizzano repentine faci, e fingono un tremulo giorno; subito s'involano e si rifugiano all'ombra del loro supercilio, e sottraggono l'insolente splendore, e s'appiattano proterve. E tutte queste apparenze, di che lieve ordigno sono finzioni! Tutte s'avvicendano in una sfera non vitrea, come un tempo il siculo globo, ma più nitida del vetro, ma più fulgida del vetro, e più vitrea del vetro.

«Io sono breve fantasia dei vento, fiore dell'aria, astro del mare; aureo scherzo della natura, vaga favola della natura, breve sogno della natura. Ornamento e dolore d'una bazzecola, dolce e dotta vanità. Figlia dell'aura perfida, e madre del riso volubile. Una stilla solo un po' più superba, e una goccia di fango più fortunata.

«Sono il guiderdone dell'instabile speranza: una delle isole Esperidi. Son pisside della bellezza, pupilluzza degli occhi degli amanti, chiaramente cieca, e lieto cuore della vanagloria.

«Sono specchio della Dea cieca, son contrassegno che la Fortuna dà ai suoi soldati, son simbolo della Fortuna, col quale essa sancisce la fragile fede con gli ebbri mortali e perfeziona il contratto.

«Sono un blando petulante vago leggiadro purpureo grazioso adorno vezzosetto e fresco, screziato di nevi e di rose, d'onde di fuochi d'aria, sono un variopinto gemmeo ed aureo, oh, sono... un nulla!

«Se ti spiace e ti par che la Bolla vivace abbia protratto in tedio un lungo sfarzo e ti par troppo attempata, alza gli occhi: il lieve penneccchio scorre via, e la Parca senza fatica la recide con facile mano. Ecco, ha vissuto sino a questo momento. Perché ha vissuto? Perché fino ad ora tu ne leggevi; ma anche allora non era forse per lei tempo di morire?».

68

«Dolci scene che nel nostro mondo terrestre non possono mai ben vedersi».

69

Si veda Édouard Gélis, *L'Horlogerie ancienne*, Paris, Librairie Gründ, 1950, p. 9.

70

Lettera del 9 giugno 1762. Mi servo per la citazione dei testi del Winckelmann dell'edizione italiana delle *Opere*, Prato, Giachetti, 1830; ho però alterato parecchi punti delle versioni per renderle più aderenti all'originale tedesco.

[71](#)

Lettera del 10 febbraio 1764, in *Opere*, X, p. 52.

[72](#)

Opere, VI, pp. 529, 534, 535.

[73](#)

Entretiens d'Ariste et d'Éugène.

[74](#)

«Il est avoué par la philosophie que la plupart des plus réglées actions de l'âme, et plus nobles, procedent et ont besoin de cette impulsion des passions... Elle [l'âme] n'a aucune autre alleure et mouvement que du souffle de ses vents, et que sans leur agitation, elle resteroit sans action, comme un navire en pleine mer que les vents abandonnent de leur secours». Cfr. É. Audra, *L'influence française dans l'œuvre de Pope*, Paris, 1931.

[75](#)

Anche Napoleone, a David che voleva rappresentarlo in atto di brandire la spada, nel quadro del passaggio del San Bernardo, disse: «Non, David, ce n'est pas avec l'épée qu'on gagne les batailles. Je veux que vous me représentiez calme sur un cheval fougueux». L'idea si trova già in *Amleto*, III, 2, 6-10: «Perché nel torrente stesso, nella tempesta, e, com'io potrei dire, nel turbine della passione, voi dovete acquistare e generare una temperanza che dia ad essa morbidezza».

[76](#)

Opere, IX, pp. 151 sgg.; III, pp. 757 sgg.

[77](#)

Opere, II, p. 336.

[78](#)

Opere, III, p. 849.

[79](#)

Opere, II, p. 958.

[80](#)

Opere, II, p. 331.

[81](#)

Opere, II, p. 299.

[82](#)

Opere, IV, pp. 126, 128.

[83](#)

Opere, IV, p. 133.

[84](#)

Le due immagini non sono del resto originali. S'è visto come la prima derivi dagli *Entretiens d'Ariste et d'Éugène* del Bouhours; la seconda ripete una massima di Cristina di Svezia: «La mer est l'image des grandes âmes: quelque agitées qu'elles paraissent, leur fond est toujours tranquille».

[85](#)

Opere, IV, p. 126. Cfr. II, p. 263.

[86](#)

Opere, II, p. 270.

[87](#)

Opere, IV, p. 145.

[88](#)

Opere, IV, pp. 146 sg.

[89](#)

Opere, VI, p. 512. Cfr. II, p. 332.

90

Opere, VI, pp. 520 sgg.

91

Con questo passo è curioso confrontare una corrente interpretazione moderna del Torso, quale può vedersi in Pericle Ducati, *L'Arte classica*, Torino, 1927, p. 535: «La pelle di belva, su cui siede il personaggio qui rappresentato, è di pantera, non di leone, e ciò esclude che qui sia rappresentato Eracle, come sino a poco fa si era in maggioranza supposto; il foro nella schiena, poco sopra il termine dell'osso sacro, presuppone la esistenza originaria di una coda, e ciò conferma che questo torso rappresentasse un Satiro. Un Satiro muscoloso, pieno di vigore, ma anche pieno di agilità, che palesa un movimento di somma energia, il quale presuppone il rapporto con altra persona che ripugna, che resiste. In una parola il torso del Belvedere doveva essere parte di un gruppo erotico, in cui il Satiro maturo, e perciò barbuto, ha afferrata una Menade ed ora, seduto su di un sasso, tenta di ridurla al suo desiderio di libidine; ma la Menade resiste ed offende, sicché il corpo del Satiro si tende e si contrae nel tempo stesso, addimostrando aggressione e difesa, brama e spasimo». Secondo un'altra interpretazione, forse più attendibile, si tratterebbe di Polifemo in attesa di Galatea.

92

Questa descrizione, e quella dell'Apollo del Belvedere, sono i prototipi di quelle divagazioni letterarie su opere d'arte che usciranno dalla penna di un Pater, di un Huysmans, ecc. Il Pater, del resto, ricevette una impressione indelebile da

tutta la figura del Winckelmann, con un saggio sul quale iniziò la sua carriera di scrittore; la sua vita, anche privata, è come un riflesso vittoriano della vita del grande umanista tedesco. Culto ascetico della Bellezza, idoleggiamento dell'Androgino, apostolato socratico tra i giovani, son tratti comuni al pensionato del cardinale Albani e al *fellow* di Brasenose College. Alcune frasi, poi sopprese, della descrizione dell'Apollo sono assai significative del carattere di *artifex artificii additus* dell'autore. Dopo il passo: «Una primavera eterna di giovinezza veste la piena virilità di questo corpo e l'attrattiva dell'incantevole delicatezza degli anni belli scherza sull'altera struttura delle sue membra», si leggeva una variazione sul famoso coro dell'*Edipo a Colono*: «Così come nei beati Elisi ove giammai vento settentrionale non curva la cima dei fiori, né il tardo calor meridiano dissecca l'amenità delle valli, snelli tralci di foglie sempreverdi si sposano con gli olivi, un gioco perenne di dolci zefiri rianima e rinfresca la giovanile natura, e il canto di filomela echeggia senza fine, e frutto e fiore insieme fan lieti i rami degli alberi». E più oltre: «Come sulla cima del più alto monte che stende la sua ombra sulle fertili valli di Tessaglia, la cenere dei sacrifici non divien mai ludibrio dei venti, così serena e non tocca dalle passioni si leva la fronte di lui».

[93](#)

Leonardo, cit. da Aby Warburg, ai cui saggi (*Gesammelte Schriften*, Leipzig, 1932, I, pp. 52-55, 66-67; II, 445-449), e a quello del Berenson sul Mantegna (in *Italian Painters of the Renaissance*, ediz. Oxford, 1932) devo il

chiarimento della distinzione tra il classicismo del Quattrocento e il neoclassicismo.

[94](#)

Opere, I, p. 514.

[95](#)

Opere, II, p. 255. Ai contemporanei anche Ingres parve un maniaco del bianco. Si vedano i curiosi versi *Arlequin au Muséum* citati da Prosper Dorbec, «Évolution du portrait en France après la Révolution», in *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1908, p. 887 nota: «Ingres a le faire blanc; Oui, chez lui tout est blanc. Il vient de peindre l'Empereur en blanc; On croit voir un fantôme blanc, Car il a le visage blanc, Le reste du corps est tout blanc, Son trône est blanc; De loin ce tableau paraît si blanc Qu'on le prend pour le Mt Blanc. Puis, fidèle au blanc, Ingres s'est peint en blanc. Là son portrait ressort d'un fond blanc. Son habit est gris blanc, Il tient un crayon blanc, Puis il efface quelque trait blanc Avec un certain mouchoir blanc, Mais ce n'est pas là le plus blanc». Il primo dei quadri a cui si allude è il ritratto di Napoleone, dipinto nel 1806, che trovasi all'Hôtel des Invalides (riprodotto in H. Lapauze, *Ingres*, Paris, 1911, p. 235), il secondo è l'autoritratto dipinto nel 1804, esposto al Salon del 1806 (Lapauze, p. 39), il seguente è il ritratto di Madame Rivière dipinto nel 1805, ora al Louvre (Lapauze, p. 51): «Voyez-vous cette femme en blanc Sur un carreau bleu qu'on croit blanc; Tant l'œil n'aperçoit que du blanc? Son front est blanc. Son nez est blanc. Son col est blanc. Son corps est blanc. Son voile est blanc. Bref, tout son vêtement est blanc».

[96](#)

Per questa via si doveva arrivare al misticismo primitivistico dei *Barbus*, su cui si veda W. Friedländer, *Hauptströmungen der französischen Malerei von David bis Cézanne*, I Band, *Von David bis Delacroix*, Bielefeld und Leipzig, 1930, pp. 53-57 E si veda quel che Jacques Rivière ha scritto del tratto di Ingres in *Études* (*Studi*, versione di Giuseppe Lanza, Milano, Bompiani, 1945, collezione «Portico», vol. II, pp. 30-31): «Il tratto di Ingres non si applica alla forma, non la stringe con ignoranza: la descrive nel momento in cui, separata un poco dall'oggetto, già ne dimentica le contrazioni e i rilievi. Come in un fiume, intorno a un tuffo confuso, le onde a misura che si allontanano riprendono la loro regolarità, così il contorno delle cose, appena il tratto le lascia, ritrova i profili ideali della geometria. Il disegno di Ingres è fatto di qualche linea perfetta. Intorno al corpo le linee son posate come archi leggeri e cerchi delicati; lo circondano come un braccio, esso è in mezzo a loro come impedito fra i cerchi della propria grazia», ecc.

[97](#)

Opere, VI, p. 457.

[98](#)

Opere, II, p. 597.

[99](#)

Si veda Dominique von Rosetti, *Joh. Winckelmann's letzte Lebenswoche*, Dresden, 1818, e *L'assassinio di Winckelmann*. Gli atti originali del processo criminale, a cura di Cesare Pagnini e Elio Bartolini, Milano, Longanesi, 1971.

[100](#)

Hero and Leander, Sestiade I, vv. 61-84: «Il suo corpo era diritto come la verga di Circe; Giove avrebbe potuto suggerire il nettare dalla sua mano. Quale è al gusto una carne deliziosa, tale il suo collo era al tatto, e sorpassava la bianca spalla di Pelope: potrei dirvi quanto fosse morbido il suo petto, e bianco il suo ventre e quali immortali dita avessero impresso di molte amene fossette quel celeste sentiero che scorre lungo il suo dorso... Alcuni giuravano che era una fanciulla in vesti maschili, poiché nel suo aspetto era tutto quel che gli uomini desiderano».

[101](#)

Johann G. Seume, *L'Italia a piedi* (1802), a cura di A. Romagnoli, Milano, Longanesi, 1973, p. 106.

[102](#)

La Fin des Villavide, Paris, Gallimard, 1937. Il duca di Villavide, rimasto senza eredi, si fabbrica una poltrona magnifica col cuore d'una quercia secolare del suo parco, e la proclama suo erede. Aurore sposa questo «erede», e su tal connubio surrealista l'autrice tesse un'aerea fiaba d'una delicatezza da disgradarne Giraudoux. Passa le serate «à rêver et à travailler en compagnie de Robin» (tale è il nome della poltrona).

[103](#)

Per Anatole France *le bon temps* in letteratura finiva con Nodier, in pittura con Ingres, quanto ai mobili «non se n'era fatto più uno solo grazioso dal Consolato in poi» (si veda J. J. Brousseau, *Anatole France en pantoufles*, Paris, 1924, p. 67). Forse uno degli ultimi mobili di buon gusto, secondo France, era quel piccolo canapè di seta turchina, «dont les bras à col de cygne rappelaient le temps où Bonaparte à Paris,

comme autrefois Tibère à Rome, restaurait les mœurs», che figura, con altri sofà e giacigli di tutte le epoche, assortiti ai vari caratteri delle donne, nell'appartamento di M. Félix Danneton in *Monsieur Bergeret à Paris*, «Les plus pudiques allaient droit au petit canapé bleu et posaient leur main gantée sur le col du cygne».

104

E anche un direttore di prigione. Si veda Henri Charrière, *Papillon*, Paris, Robert Laffont, 1969, p. 30. I condannati ai lavori forzati si raccolgono nella Centrale di Caen: «à peine arrivés, on est introduit dans le bureau du directeur. Il trône derrière un meuble Empire, sur une estrade haute d'un mètre». Il direttore tiene ai condannati questo allegro discorso: «Il y a deux portes à votre disposition; une pour vous conduire au bain, si vous vous comportez bien; l'autre pour le cimetière».

105

«Le Salon de l'impératrice Joséphine», in *Salons célèbres* (1837).

106

La Reggia di Caserta, in «Corriere della Sera», 30 gennaio 1931. Anche Aldous Huxley la pensa più o meno come il Panzini; si veda ciò che dice delle sale del Palazzo di Mantova in *Along the Road* (capitolo su Sabbioneta): «Sale ricche delle assurde decorazioni pretenziose del Primo Impero».

107

Le notti fiorentine sono del 1837. Nel 1843 il Gautier, nel *Voyage en Espagne*, VIII, faceva constatazioni simili: «Le peu de meubles qui se trouvent dans les habitations espagnoles sont

d'un goût affreux qui rappelle le goût messidor et le goût pyramide. Les formes de l'Empire y fleurissent dans toute leur intégrité. Vous retrouverez là les pilastres d'acajou terminés par des têtes de sphinx en bronze vert, les baguettes de cuivre et les encadrements de guirlandes *pompéi*, qui depuis longtemps ont disparu de la face du monde civilisé...». Mezzo secolo dopo, quando, come vedremo, era rinato il gusto per l'Impero, Francis Jammes scriveva (*De l'Angélus de l'Aube à l'Angélus du Soir*, 1898: *Silence...*):

*Que ces temps étaient beaux où les meubles-
Empire*

*Luisaient par le vernis et les poignées de
cuivre...*

Cela était charmant, très laid et régulier

Comme le chapeau de Napoléon premier.

I simboli dell'Impero ricorrenti nella decorazione danno sui nervi a parecchi. Così Léon Daudet giudicava il celebre salotto della principessa Mathilde: «Aimez-vous le style napoléonien? Moi, il me rend malade. Chez la princesse Mathilde, tous les fauteuils, par droit de naissance, avaient l'air de sortir de la Malmaison, tous les pieds de table avaient la taille Empire. Les abeilles et les aigles abondaient».

[108](#)

Si veda Allan H. Pasco, *Barbey's Stendhal* in «*Le Rideau cramoisi*», in «Publications of the Modern Language Association of America», maggio 1973.

[109](#)

Lo stesso trovava Gautier in Spagna, come s'è visto alla nota 107.

[110](#)

Analoga l'impressione di d'Annunzio visitando le stanze Impero della villa dei Pisani a Strà; all'«On crève ici; nous allons filer» corrisponde nel *Fuoco* un: «Andiamo! Usciamo! Non si respira qui». Si veda il mio saggio sul «Comportamento di d'Annunzio», in *Il patto col serpente*, Milano, Mondadori, 1972.

[111](#)

Croce di pensées, in «Circoli», anno in, n. 2.

[112](#)

Les Hommes de bonne volonté, XIII, *Mission à Rome*, p. 267.

[113](#)

Si veda il mio saggio su «Gli interni di Proust», in *Il patto col serpente*, cit.

[114](#)

Un mio amico a questo punto obiettava: «Tipico dell'Impero? Ma è il vero mobile casanoviano! *Les Liaisons dangereuses*! È proprio l'epoca di segreti, il Settecento, soprattutto dei segreti di Pulcinella».

[115](#)

Nulla di lugubre ha invece l'ambiente Impero (casa di Madame de Vionnet) descritto dal James in *The Ambassadors* (Part VI, ch. XIII): la nota dominante è lì il raffinato culto per una gloriosa leggenda che sopravvive nei mobili e negli oggetti dell'elegante appartamento: «Egli si trovò a rappresentarsi, come sfondo della signora che vi abitava, qualche gloria, qualche

prosperità del Primo Impero, un certo incanto napoleonico, un debole riverbero della grande leggenda: elementi che ancora rimanevano attaccati alle seggiole consolari, ai bronzi mitologici, alle teste di sfingi, alle stinte superfici di raso alternato da strisce di seta. Il luogo stesso risaliva ancor più addietro nel tempo - questo egli indovinava, e come la vecchia Parigi continuasse in qualche modo a echeggiare qui; ma il periodo di Chateaubriand, di Madame de Staël, del giovane Lamartine aveva lasciato la sua impronta di arpe, di urne, di torce, un'impronta stampata su una quantità di piccoli oggetti, ornamenti e reliquie. Mai prima d'allora, per quel che egli sapesse, non si era trovato dinanzi a reliquie, dotate di speciale dignità, d'ordine privato - piccole miniature antiche, medaglioni, quadri, libri; libri in legature di cuoio, rosee e verdoline, con ghirlande dorate sul dorso, allineati, insieme con altri oggetti di vario genere, sotto il vetro di custodie montate in bronzo. La sua attenzione li abbracciò tutti teneramente».

[116](#)

Les Pas effacés, Paris, 1923, tome II, *Mes demeures*, p. 154.

[117](#)

Little Dorrit, cap. v.

[118](#)

Altrove il Mann associa lo stile Impero con un ospedale. Il palazzo divenuto casa di cura, nella novella *Tristan*, ha un salotto da ricevere ammobiliato nel più puro stile Impero, e uno dei personaggi, Spinelli, ospite di codesto tubercolosario, esprime circa lo stile Impero un'opinione che abbiamo riportato altrove (*Gusto*

neoclassico [1974³]). Impero è anche il piccolo castello dell'Ermitage, «silenzioso e grazioso, da lungo tempo disabitato, che si specchiava nel suo stagno verde», in *Königliche Hoheit*. Le sue stanze sono austere e povere (*streng und dürftig*), ma tutt'altro che «sciatte», come si legge nella traduzione italiana di I. Douglas-Scotti, *Altezza reale* (Milano, Corbaccio, 1933) che ha inteso male il termine *streng*. L'unica cosa di qualche valore nel castello sono tre pesanti poltrone Impero di mogano, con braccioli a chiocciola e stoffa gialla con un motivo di lire verdazzurre. Questo castello ha la mestizia delle cose moriture: infatti è destinato ad essere abbattuto per far luogo a una dimora più vasta e luminosa. Dai passi riportati si vede come il Mann, pure ammirando l'Impero, lo mette in una luce mesta, decadente.

[119](#)

Irene Brin, citando di memoria (*Usi e costumi, 1920-1940*, Roma, De Luigi, 1944, p. 16), ha trasformato questa mia tutt'altro che allegra constatazione in un precetto: «Mario Praz scrisse che ad un vero Libro Giallo è indispensabile un mobile Impero: ci ha fatto molto piacere riconoscere tanta sensibilità decorativa e morale in un uomo estremamente raffinato»!

[120](#)

E così infatti avvenne, ma avevo perdonato questa lieve offesa al caro Gabetti assai prima della sua immatura scomparsa.

[121](#)

Si veda, a questo proposito, «Resurrezione dello stile Impero», in *Gusto neoclassico*.

[122](#)

W. Rothenstein, *Men and Memories*, vol. I, London, 1931, p. 83.

[123](#)

Men and Memories, cit., p. 108.

[124](#)

Nel *Côté de Guermantes* di Proust, III (p. 182 dell'edizione *Œuvres complètes*, 1930), la duchessa di Guermantes dice: «Je vous dirai que j'ai toujours adoré le style Empire, même au temps où cela n'était pas à la mode. Je me rappelle qu'à Guermantes je m'étais fait honnir de ma belle-mère parce que j'avais dit de descendre du grenier tous les splendides meubles Empire que Basin avait hérités des Montesquiou, et que j'en avais meublé l'aile que j'habitais».

[125](#)

R. de Montesquiou, *Les Pas effacés*, tome II, *Mes demeures*, cit., pp. 87, 116; tome III, p. 62.

[126](#)

Aus dem alten Europa, Rowohlt, 1964, p. 118.

[127](#)

C. Van Vechten, *Peter Whiffle, His Life and Works*, New York, 1932, p. 40.

[128](#)

In *Marianela* di Benito Pérez Galdós parla un giovane ventenne già cieco che, in seguito a un'operazione, vede, e va scoprendo il mondo: «El tercer día le dijo Golfín: “Ya se ha enterado usted de gran parte de las maravillas del mundo visible. Ahora es preciso que vea su propia persona”. Trajeron un espejo y Pablo se miró en él. “Este soy yo...” dijo con loca admiración.

“Trabajo me cuesta el creerlo... ¿Y como estoy dentro de esta agua dura y quieta? i Que cosa tan admirable es el vidrio! Parece mentira que los hombres hayan hecho esta atmósfera de piedra...”». Il paragone con uno stagno si ritrova nelle due pagine di Proust «sur la Psyché du Comte», in *Correspondance générale de Marcel Proust*, t. 1. *Lettres à Robert de Montesquiou*, Paris, Plon, 1930, pp. 37-38. Perfino Orian in *No (Opera omnia)*, Bologna, Cappelli, p. 307): «Una psiche enorme metteva nell’angolo un chiarore notturno di lago».

129

Théodore de Banville: «Un monstre s’est trouvé pour imaginer, exécuter et répandre à foison sur la surface de la terre, le plus platement hideux, le plus grossièrement bête, le plus ignoblement canaille de tous les meubles: l’armoire à glace. Oh Dieu! si riche que nous ait laissé le Moyen Age en supplices de tous genres aucun de ces supplices connus n’a été appliqué à ce grand coupable». Barbey d’Aurevilly, invece, trasferiva all’armadio a specchio l’incanto della psiche: «L’armoire à glace, j’ai la faiblesse, je l’avoue, d’aimer cette vilaine chose. Pour moi ce n’est pas un meuble, c’est comme un grand lac où je vois flotter mes idées avec mon image».

130

Si veda per tutti il volume di Richard Brown, *The Rudiments of Drawing Cabinet and Upholstery Furniture*: containing ample instructions, etc. (1822). Il Brown insiste sulla proprietà; così egli biasima l’incongruenza di far terminare i bastoni delle tende in delfini, dardi, conchiglie, e simili, inorridisce per l’introduzione di «serpenti e di altri rettili nocivi, pe’ quali abbiamo un’antipatia naturale» nella decorazione degli appartamenti,

vuole che una toletta sia decorata di un fregio di foglie di fico «a denotare il vestito dei nostri primi padri»; «la figura di Narciso è scelta per mostrarci la stoltezza di esser troppo vaghi della nostra persona»; la poltrona d'una biblioteca sarà ornata di «due geni che si disputano una corona d'alloro» (questo motivo si trova in una biblioteca fabbricata da Marsh e Tatham nel 1806, ora a Buckingham Palace; la si veda riprodotta in H. Clifford Smith, *Buckingham Palace*, London, 1931, p. 290). Per il letto d'un pari d'Inghilterra il Brown suggerisce «una maschera di Sonno, il giacinto stellare, la grande stella di Betlemme [*the great Arabian star-flower*] e il cèreo che fiorisce di notte [*the night-blowing Cereus*, sorta di cacto]»; trova che i delfini sono particolarmente inappropriati come decorazione di griglie, e che arieti, scuri, lance e scudi dovrebbero essere permessi solo in appartamenti militari. Cfr. R. Edwards, *The Last Phase of «Regency» Design*, in «The Burlington Magazine», dicembre 1937, p. 268.

[131](#)

J. Vacquier, introduzione al primo tomo di *Le Style Empire* pubblicato dall'editore Contet, Paris, 1920.

[132](#)

Tuttavia una ricognizione dei sarcofaghi fatta l'8 febbraio 1940 trovò quello di Paolina «in perfetto stato di conservazione». (Si veda «Il Popolo di Roma» del 9 febbraio 1940).

[133](#)

Amy Lowell, *John Keats*, Boston and New York, 1929, p. 504.

[134](#)

Ben più arditamente di me, Antlony Burgess s'è ispirato da questo episodio per il fantastico ABBA ABBA, London, Faber, 1977. Si veda il mio articolo in proposito su «Il Giornale nuovo», 11 agosto 1977.

135

Ora questo ritratto non c'è più. Troppo sussiegosa e legnuta era la dama: il suo posto è stato per qualche tempo occupato da un curioso quadro d'arte popolaresca, il varo della fregata *Partenope*, che un tal Persichetti dipinse nel 1834, ritraendo tra la folla anche se stesso dinanzi al cavalletto e al quadro, di modo che questo viene idealmente ripetuto all'infinito, come in un gioco di specchi. E infine il quadro popolaresco è migrato sopra alla vetrina delle porcellane per far luogo ad una sobria e nitida libreria Biedermeier, di mogano e di piuma di olmo, proveniente dall'asta della Capponcina: sul cornicione c'erano ancora gli anelli per cui passava il filo elettrico della strana (ma, a mio giudizio, poco raccomandabile) illuminazione che d'Annunzio aveva lì collocata: clessidre formate da lampadine elettriche unite a due a due per le basi. Tuttavia ho lasciato nel testo la menzione della dama sussiegosa e legnuta, un po' a guisa di benservito, un po' per dare un piacere all'acquirente di quella crosta (che per anni giacque poi negletta con mia grande pietà nell'angolo d'una bottega d'antiquario romano), quando scoprirà in questo testo la sua unica patente di nobiltà. E altri mutamenti sono avvenuti nella disposizione di certi mobili e di certi quadri quale è qui descritta, ma come notarli tutti? Rimando il lettore al mio libro *La casa della vita*, Milano, Mondadori, 1958, Adelphi, 1979, per la descrizione del mio

appartamento quale era fino al 1969. Dirò solo che al posto del «gentiluomo di ben altro lignaggio da quello della poetessa» ricordato più avanti, c'è stata la replica del ritratto del Foscolo di Fabre di cui ho parlato in *Motivi e figure*, e poi di nuovo nella *Casa della vita*. Nel gennaio 1969 mi traslocai a Palazzo Primoli, e la disposizione dell'arredamento, accresciutosi di molti altri oggetti, è completamente cambiata.

136

Poi i candelieri sono entrati nella vetrina, e sullo scaffale, e alla parete sovrastante, figurarono alcune cere che, col realismo delle loro carni e la fissità dei loro sguardi, sono ancor più sinistre. E se i candelieri sembravano partecipare all'intenta veglia, quanto più vi partecipavano codesti ritratti di cera!

137

Non certo per questa mistica sublimazione, ma per un senso di stoica imperturbabilità, un signore inglese, riferitogli mentre si trovava in Spagna intento a una partita a scacchi che tutto il suo mobilio era perito in un incendio in Inghilterra, disse soltanto, rivolgendosi al suo avversario di gioco: «Tocca a voi» (*It is your turn*), e continuò a giocare. Si veda l'aneddoto in Matilda Lucas, *Two Englishwomen in Rome*, London, 1939, p. 144.

138

Citato da Walter Pater, *Mario l'epicureo*, cap. XXI. Ho usato, con qualche ritocco, la versione di Lidia Storoni Mazzolani, Torino, Einaudi, 1939 e 1970².

139

In seguito questo ritratto fu appeso nell'anticamera, e al suo posto fu messo un curioso quadro di costumi militari napoleonici d'un modesto seguace di David, raffigurante il conferimento della Legion d'Onore a un giovane ufficiale di cavalleria. I colori delle uniformi fanno un gaio vedere, ed è questo l'unico merito del quadro. Ma nella sala ci fu anche qualche altro oggetto che non vi era al tempo in cui questo capitolo fu steso; soprattutto un tavolo centrale opera di Jacob, datato 1811: tre figure egizie monopodi sostengono un piano circolare di marmo candidissimo, che, spiccando sul mogano e il bronzo del mobile, simula un tranquillo lago latteo: *candor illesus*.

[140](#)

Per un certo tempo fu in questa camera anche una toletta sorella di quella della regina Ortensia che si trova alla Malmaison, e il suo specchio, trovandosi di fronte alla porta d'ingresso, rifletteva parte del salone: un effetto a cui dovetti rinunciare per un'altra disposizione dei mobili che il lettore troverà descritta nella *Casa della vita*.

[141](#)

Comtesse Anna Potocka, *Voyage d'Italie 1826-1827*, publié par Casimir Stryienski, Paris, 1899, p. 32, deplora il cattivo gusto di casa Demidoff: «Ces nombreuses malachites surchargées de lourds ornements dorés produisaient un effet peu agréable à l'œil. C'était le palais de Plutus... Rien n'était grotesque comme la manière dont la sœur de M. Demidoff montrait toutes ces richesses».

[142](#)

Dombey & Son, cap. LIX.

[143](#)

You're a weevil. You live in a date. Il vecchissimo gioco di parole su *date* che è insieme «data» e «dattero» (e vi è appunto un *palm-weevil*) non è traducibile.

[144](#)

Edward Knoblock morì il 19 luglio 1945. Se ne veda il necrologio nel «Times» del 20 luglio.

[145](#)

New York, McGraw Hill Book Company, 1960: esiste anche in ediz. italiana (Mursia), con le stesse fotografie ma con testo diverso.

[146](#)

Storia dell'arte italiana, XI, 3, pp. 340-343.

[147](#)

Gusto neoclassico.

[148](#)

Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, Salzburg, 1948.

[149](#)

Le cerveau noir de Piranèse, prefazione a una ristampa delle *Prisons imaginaires*, di cui la «Nouvelle Revue Francaise» ha dato una versione abbreviata nel numero del 1° gennaio 1961. Ripubblicato nel volume *Sous bénéfice d'inventaire*, Paris, Gallimard, 1963.

[150](#)

Giovanni Battista Piranesi, New York, H. Bittner & Co., 1952, p. 6.

[151](#)

Sulla diffusione delle opere del Piranesi in Inghilterra e sull'influsso sul romanzo gotico si veda Jorgen Andersen, *Giant Dreams, Piranesi's Influence in England*, in «English Miscellany», 3, Roma, 1952.

[152](#)

Ci riferiamo all'opera di A. M. Hind, *G. B. Piranesi, A Critical Study, with a List of his Published Works and Detailed Catalogues of the Prisons and the Piewes of Rome*, London, 1922.

[153](#)

Alfredo Petrucci, *Le Magnificente di Roma di Giuseppe Vasi*, Roma, Fratelli Palombi (1946).

[154](#)

Wordsworth, *Prelude*, 1.

[155](#)

L'acquaforte di G. B. Piranesi, Napoli, Ricciardi, 1938.

[156](#)

La tecnica del Piranesi, estratto dal fascicolo n. 4-5-6, anno quinto, della «Rassegna della Istruzione Artistica».

[157](#)

Si veda Hylton Thomas, *The Drawings of Piranesi*, 1952.

[158](#)

Torino, Einaudi, 1960.

[159](#)

Il presente scritto servì di prefazione alla scelta di acquedotti dal titolo *Magnificenza di Roma* pubblicata dalle Edizioni Il Polifilo, Milano, 1961.

[160](#)

Firenze, Electa, 1952.

[161](#)

Pubblicati dalla Walpole Society nel 1951. Si veda il mio libro *Bellezza e bizzarria*, Milano, Il Saggiatore, 1960, pp. 412-416.

[162](#)

Paris, Plon, 1914, vol. VIII.

[163](#)

Negro era un ufficiale americano, nella vita ordinaria insegnante d'italiano, che m'accompagnò a Napoli con la sua macchina.

[164](#)

Si veda oltre.

[165](#)

Una simile scala si trova nel vestibolo del Castello di Arenenberg, già dimora della regina Ortensia.

[166](#)

Si tratta della stanza da letto del mezzanino del Castello di Mannheim: questo, e altri quattro acquerelli da me acquistati a Vienna nel 1955, sono stati identificati da Jörg Gamer (*Die Gemächer der Grossherzogin Stephanie in Mannheimer Schloss*, in «Mannheimer Hefte», 2, 1968, pp. 29-39) come interni del Castello di Mannheim dove abitò Stephanie Beauharnais, lontana parente dell'imperatrice Giuseppina, andata sposa all'erede del trono di Baden per volere di Napoleone.

[167](#)

Traduco dalla versione inglese, *The Dehumanization of Art*, Princeton University Press, 1948, p. 28.

[168](#)

Ho ritoccato la versione italiana di R. Spaini, *I fedeli di San Serapione*, Roma, Casini, 1957, pp. 373-374.

[169](#)

«Dell'amore e della morte e del miracolo», in *Prose di ricerca*, vol. II, p. 629.

[170](#)

L'homme aux figures de cire (passo riportato), in «Bizarre», 2, 54.

[171](#)

W. M. Thackeray, *The sights of London*, in *Works*, Miscellaneous Contributions to Punch, London, Macmillan, 1911, p. 375.

[172](#)

Critical papers in art, p. 276 (a proposito di *Pictures of life and character* di John Leech, London, 1854).

[173](#)

Paris, Conard, 1929.

[174](#)

Comtesse de Noailles, *Exactitudes*, Paris, Grasset, 1930, p. 89.

[175](#)

In «Il Borghese», 10 marzo 1974, p. 179.

[176](#)

Cento e cento e cento e cento pagine del Libro segreto (edizione originale), Stamperia Veronese

di Arnoldo Mondadori, 1935, pp. 105-109 (il passo citato è a p. 119). Nella ristampa in *Prose di ricerca* il passo figura a pp. 750 sgg. del vol. II.

[177](#)

Maiden Voyage, Penguin Books, 1954, p. 60.

[178](#)

Introduzione al catalogo della mostra dedicata a Tanzio da Varallo, Torino, 1959.

[179](#)

Juliette, t. III, Vol. 2, 1940, pp. 248-249 dell'edizione Pauvert.

[180](#)

È lo stesso elogio che abbiām visto fare alle cere dal Marino: «Qual fu mai tanto al ver finto simile?».

[181](#)

Melmoth, London, R. Bentley & Son, 1892, vol. III, p. 120.

[182](#)

J. Boswell, in *London Journal*, New York, Yale Edition, 1950, p. 157.

[183](#)

In *Mémoires de Saint-Simon*, Paris, Hachette, 1882, vol. III, p. 135.

[184](#)

Si veda G. Mazzoni, *I bóti della SS. Annunziata in Firenze, curiosità storica*, Firenze, Le Monnier, 1923.

[185](#)

L'Italie d'hier. Notes de voyages 1855-56, Charpentier & Fasquelle, 1894, p. 140.

Torino, Einaudi, 1972.

Se Gustave Doré deve considerarsi un grande illustratore, non è per le sue formicolanti e smisurate composizioni fantastiche, così languidamente monotone nel loro sforzo di grandiloquenza, ma per le vignette e le tavole ispirate dallo spettacolo reale della Londra vittoriana. *London, A Pilgrimage*, pubblicato nel 1872, con illustrazioni di Doré e testo (insignificante) di Blanchard Jerrold, è un grosso volume in-folio, repellente di aspetto; ma, sorvolando certi convenzionali quadri della Londra elegante, guardate se nell'illustrare gli aspetti delle officine e dei bassifondi il Doré non abbia veramente «visto» quell'Inferno che tutta la poesia dantesca non era riuscita a evocare dinanzi ai suoi occhi. Quella volgarizzazione di effetti rembrandtiani a cui mirava il Doré, la Londra dei poveri gliela offriva bell'e scodellata: baluginanti luci in tuguri, mostruosi attrezzi intravisti nella penombra, case cadenti e folle cenciose, soprattutto quella qualità di «sfilacciato» nelle cose e nelle persone di cui il Doré andava ghiotto, erano la realtà quotidiana di Londra. Questa era la Londra del più fosco periodo dell'età industriale: una classe povera, spesso di recente inurbata, che non aveva ancora perso contatto con la natura e gl'istinti gagliardi e selvaggi: un'industria giovane, ebbra del campo illimitato scoperto appena, tutta tesa nello sfruttamento massimo del materiale umano: una città il cui sottosuolo era infetto da milioni di metri cubi di rifiuti in putrefazione: come da tali circostanze non scoppiasse una rivolta e un'epidemia di proporzioni apocalittiche, sembra

un miracolo. Dickens ci aiuta a spiegare il miracolo. Come si giunge dalle classi povere rappresentateci negli acquerelli del Rowlandson al principio dell'Ottocento, piene di turbolenza e di ferinità - gente che beveva forte, picchiava forte, e faceva all'amore focosamente (la gente, diciam pure, da cui si reclutavano i soldati che conquistarono un impero) - come si giunge da questa umanità non lontana da quella dipintaci dal Chaucer, alle biondastre, anemiche, tepide folle laburiste d'oggi? Leggete Dickens: certo le simpatie del romanziere vanno ai poveri, agli oppressi, ed egli finisce, senza quasi accorgersene, per scrivere un fiero atto di accusa contro la società borghese dal cui seno era uscito: ma i romanzi di Dickens non sono neppure rivoluzionari. Non gli sfugge che la filantropia e il moralismo sono le armi adoperate per addomesticare e rendere innocue le classi basse, che la Società per la Soppressione del Vizio si occupa solo dei vizi dei poveri. Ma l'indignazione si risolve in humour, e una rosea Provvidenza giunge a buon punto a operare il salvataggio del trovatello caduto nei bassifondi, e, attraverso una di quelle improbabili catene d'agnizioni e di peripezie che formavano la macchina indispensabile dei romanzieri ottocenteschi, siano essi Hugo, Dickens, o soltanto Soulié, riesce a depositarlo, intatto fiore, in seno alla soffice zolla natia, la borghesia benpensante e benestante. *Oliver Twist*, *David Copperfield*, sono eminentemente *respectable*. I *social workers*, dal canto loro, sorvegliando i poveri a domicilio, inculcavano codesto ideale: essere *respectable*. La kermesse di Rowlandson scompare, e nell'Inferno fedelmente riprodotto da Doré s'insedia a poco a poco la dea Rispettabilità. Le prime fotografie ci conservano

qualche documento d'un gagliardo proletariato in procinto di mansuefarsi. C'è ancora carattere in certe teste; gl'individui, anche se indossano abiti borghesi di seconda mano, fruste marsine, tubini ammaccati, han qualche traccia del fiero contegno del *gueux*. Oggi i grandi magazzini producono abiti 'decenti' ed economici anche per i poveri; il vestire, la morale, gl'ideali borghesi, sono accessibili al minuto e a prezzi imbattibili. Le classi basse bevono con più moderazione, fanno all'amore con cautela e conservano apparenze *respectable*: il tè e il laburismo le han civilizzate. Questo non toglie che ci siano ancora oggi nelle città inglesi quartieri squallidi, d'uno squallore mortificato e decentuzzo, invece che rivoltante e vivo d'una sua orribile vita. Liverpool ne offre esempi. Un Doré, dopo tutto, forse non ci troverebbe più il fatto suo.

[188](#)

Piacere che purtroppo, dopo la seconda guerra mondiale, non si può più avere. E come gran parte di Lubecca, così è andata distrutta non piccola parte delle vecchie strade giorgiane vicine al porto di Liverpool, e la Custom House.

[189](#)

E. M. Forster, *Virginia Woolf*, The Rede Lecture, 1941, Cambridge University Press, 1942.

[190](#)

Su cui è tornata a posarsi l'attenzione dei moderni dopo il libro di Thomas Balston, *John Martin, 1789-1854, his Life and Works*, London, Duckworth, 1947.

[191](#)

La frase è del Melville («For genius, all over the world, stands hand in hand, and one shock of

recognition runs the whole circle round»), ed è stata adottata da Edmund Wilson come titolo d'una riuscitissima raccolta antologica illustrante lo sviluppo della letteratura americana, *The Shock of Recognition*, New York, Farrar, Straus and Cudahy, 1955 (1^a ed. 1943).

[192](#)

La littérature de l'âge baroque en France, cit., pp. 236-237.

[193](#)

Il Tasso e le arti figurative, in *Torquato Tasso*, a cura di Autori vari, Milano, Marzorati, 1957, pp. 209 sgg.

[194](#)

Il manierismo del Tasso e altri studi, Firenze, Olschki, 1965.

[195](#)

Si veda sopra.

[196](#)

Ediz. 1721, Paris, Delaulne, p. 320.

[197](#)

Si veda G. Natali, *Storia del «non so che»*, in «Lingua nostra», XII, 2, 1951, pp. 45-49.

[198](#)

Il Tasso e le arti figurative, in Autori vari, *Torquato Tasso*, cit., p. 218.

[199](#)

Parole della dedica del *Torrismondo* a Vincenzo Gonzaga, *Opere minori in versi*, a cura di A. Solerti, Bologna, Zanichelli, 1895, III, p. 195. Cfr. *Torrismondo*, I, 3, 115-120.

200

«Come ho tremato, allorché, al colpo di Tancredi, il cipresso squarciato versò fuori un fiotto di sangue: quando ogni viva pianta parlò con mortali accenti, e il vento impetuoso portò via la spada che svanì! Come son rimasto, mentre il vento pensoso modulava il suo flauto, ad ascoltare l'arpa del Tasso accordata dal britanno Fairfax! [E. Fairfax, la cui traduzione della *Gerusalemme* uscì nel 1600]. Affascinante poeta, la cui mente, che non dubitava, credeva alle magiche meraviglie che cantava! Onde, a ogni suono, la fantasia s'accende, onde il suo caldo verso scorre con la più soave dolcezza: scorre liquido, puro, numeroso, gagliardo e chiaro, e riempie l'appassionato cuore e conquide l'armonioso orecchio».

201

II: «Devictae Carthaginis arces / Procubuere: iacent infausto in litore turrets / Eversae. Quantum illa metus, quantum illa laborum / Urbs, dedit insultans Latio et Laurentibus arvis! / Nunc passim, vix reliquias, vix nomina servans, / Obruitur propriis non agnoscenda ruinis. / Et querimur genus infelix humana labare / Membra aevo, cum regna palam moriantur et urbes».

202

«Ma tutte le cose hanno la loro fine: le chiese e le città (che hanno malattie come gli uomini) devono avere una morte come la nostra».

203

οὕτως παρὰ τοῖς ἀρίστοις συγγραφεῦσι διὰ τῶν ὑπερβατῶν ἢ μίμεσις ἐπὶ τὰ τῆς φύσεως ἔργα φέρεται· τότε γὰρ ἡ τέχνη τέλειος ἡνίκ' ἂν φύσις εἶναι δοκῇ, ἢ δ' αὖ φύσις ἐπιτυχῆς ὅταν

λανθάνουσιν περιέχει τὴν τέχνην. Cfr. anche Ovidio, *Metam.*, III, 157-161: «*simulaverat artem ingenio natura suo*». E B. Castiglione, *Cortegiano*, I, xxvi: «Però si po dir quella esser vera arte, che non appare esser arte, né più in altro si ha da poner studio, che nel nasconderla, perché se è scoperta, leva in tutto il credito...».

E: «sfuggir quanto più si po... la affettazione, e per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte, e dimostri, ciò che si fa e dice, venir fatto senza fatica, e quasi senza pensarvi. Da questo credo io che derivi assai la grazia».

[204](#)

Tasso, *Prose diverse*, ed. Guasti, 1875, vol. I, p. 219.

[205](#)

Ibid., p. 222.

[206](#)

Ibid., p. 223.

[207](#)

Ibid., p. 232, cfr. p. 55: «Per non incorrere nel vizio del gonfio, schivi il magnifico dicitore certe minute diligenze».

[208](#)

Ibid., p. 233.

[209](#)

English Landscaping and Literature, 1660-1840, Oxford University Press, 1966. Si veda la bibliografia dell'argomento in *Il giardino dei sensi*, specialmente le due opere di Dorothy Stroud su *Capability Brown* e su *Humphry Repton*, London, Country Life, 1950 e 1962.

210

«Semper munditias, semper, Basilissa, decores, /
Semper compositas arte recente comas, / Et
comptos semper cultus, unguentaque semper, /
Omnia sollicita compta videre manu / Non amo.
Neglectim mihi se quae comit amico / Se det et
ornatus simplicitate valet. / Vincula ne cures
capitis discussa solutis / Nec ceram in faciem:
mel habet illa suum. / Fingere se semper non est
confidere amori; / Quid quoque saepe decor, cum
prohibetur, adest?».

211

«Esser sempre acconciata, esser sempre vestita
come se vi recaste a una festa, esser sempre
incipriata, sempre profumata, signora, fa
supporre, sebbene non si trovino le riposte
ragioni dell'arte, che tutto non sia dolce, che
tutto non sia sano. Datemi un aspetto, datemi un
volto, che faccia della semplicità una grazia;
vesti liberamente fluttuanti, e chiome altrettanto
libere; una sì dolce negligenza mi prende più di
tutti gli artifizi dell'arte; questi colpiscono i miei
occhi, ma non il mio cuore».

212

«Disordin dolce nel vestire / Sa un estro ai panni
conferire: / Rensa sull'omero gettata / In
confusione delicata; / Un laccio errante che
incatena / Qua e là la rossa pettorina; / Di folli
nastri un flutto strano / Fuor da un negletto
paramano; / Un'onda, su cui l'occhio posa, / Nella
sottana tempestosa; / La stringa che la scarpa
allaccia / Con certa urbanità selvaggia: /
M'incantan più che quando l'arte / Tropp'è
precisa in ogni parte». (Versione di M. Praz, in
M. Praz-Ettore Lo Gatto, *Antologia delle
letterature straniere*, Firenze, Sansoni, 1947).

[213](#)

Citato da E. Malins, *English Landscaping and Literature, 1660-1840*, p. 76.

[214](#)

Paris, de l'Imprimerie De Delance, 1808.

[215](#)

In una lettera a Miss Mary e Miss Agnes Berry, 16 settembre 1791, che parla della veduta da Strawberry Hill; citata da Malins, p. 121.

[216](#)

The Glory of the Garden.

[217](#)

Il quadro di Dejuinne è riprodotto nell'articolo di Louis Batiffol, *Madame Récamier à l'Abbaye-aux-Bois et le tableau original de Dejuinne* (il quadro di proprietà di M. Édouard Delorme), in «Gazette des Beaux-Arts», II, 1906, p. 80. La litografia di Aubry-Lecomte tolta da questa pittura è sovente riprodotta, ma non sembra che alcuno si sia accorto che quella che ci vien data è un'inversione del quadro originale, come si può facilmente stabilire osservando che il ben noto quadro di Gérard, *Corinne au Cap Misène*, che appare a una parete della stanza, è invertito e che la tastiera del piano è spostata sulla destra, al contrario di quel che vediamo in ogni altro strumento del tipo. E Madame Récamier appare anche in senso inverso a quello che ha nel quadro di David, che certamente il pittore volle invece ripetere. Un ulteriore stadio di Madame Récamier sul sofà ci è offerto da un quadretto del surrealista nostro contemporaneo Magritte (s'intitola *Perspective: Madame Récamier de David*), e riproduce il quadro di David, ma al

posto di Madame Récamier c'è una bara ripiegata nella posa della bella defunta!

[218](#)

È questo uno dei primi esempi dell'impiego del cigno nella decorazione Impero; si veda G. Janneau, *Le Style Directoire*, Paris, Moreau, (1938), pp. 26-27.

[219](#)

Yoyage de Miss Berry à Paris, p. 108. Si veda R., G. e C. Ledoux-Lebard, *La décoration et l'ameublement de la chambre de Madame Récamier sous le Consulat*, in «Gazette des Beaux-Arts», ottobre 1952 e maggio-giugno 1955.

[220](#)

Si veda la riproduzione del busto mutilato in É. Bertaux, *Le Buste de M.me Récamier par Chinard*, in «Revue de l'Art ancien et moderne», XXVI, 1909, pp. 321-336.

[221](#)

Si veda l'articolo di Eveline Schlumberger, *Ambras*, in «Connaissance des arts», maggio 1967, p. 117.

[222](#)

Sarà stata questa storia orientale a dar l'idea del fortunato romanzo *Lady into Fox* (1923) a David Garnett?

[223](#)

Questo scritto è del 1945.

[224](#)

Nelle successive edizioni Moravia ha eliminato queste incongruenze.

Elenco delle illustrazioni

Sergio De Francisco, *Mario Praz nel suo studio*,
Roma, Coll. M. Praz.

Goya, *Corrida*, Madrid, Accad. S. Fernando.

La testa della Medusa già attribuita a Leonardo
da Vinci, Firenze, Galleria degli Uffizi.

K. Dujardin, *Allegoria della vanità umana*,
Copenaghen, Statens Museum for Kunst.

Giove con Ganimede, da Winckelmann, *Opere*
(1830), tav. XXXIV.

La sala di Psiche, Parigi, Coll. Marmottan.

Partenza da Roma del terzo convoglio di statue e
monumenti delle arti per il Museo nazionale di
Parigi.

Piranesi, Frontispizio di *Diverse maniere*
d'adornare i cammini, 1779.

Anonimo, *Sala di musica e biblioteca*, ca 1830,
Roma, Coll. M. Praz.

Anonimo, *San Sebastiano e le pie donne*, cera
policroma del sec. XVIII, Roma, Coll. M. Praz.

Malcontenta (Venezia). Villa Foscari.

Clarac, *Carolina Murat e i suoi figli nella Reggia*
di Napoli, Roma, Coll. M. Praz.

F. Pelez (1820-1899). Camera da letto, epoca
Secondo Impero, Roma, Coll. M. Praz.

Veduta del Castello di Ermenonville dal lato nord
(da Laborde, *Description des Jardins de la*
France, Parigi 1808).

F. L. Dejuinne, *M.me Récamier à l'Abbaye-aux-Bois*, Parigi, Coll. Delorme.

Rodin, *Studio per la mano di Dio*, Londra, National Gallery of Art.

La famiglia Borghese a Borgo Pinti, Firenze, Roma, Coll. M. Praz.